Matteo Veronesi



Pirandello

LIGUORI EDITORE

PROTAGONISTI DELLA CULTURA EUROPEA

Collana diretta da
Keir Elam, Domenico Felice, Anna Giordano
Giovanni Greco, Davide Monda

Fondata da Ezio Raimondi

Matteo Veronesi

Pirandello

Liguori Editore

Liguori Editore - I 80123 Napoli
http://www.liguori.it/

Prima edizione italiana Settembre 2007

Veronesi, Matteo :
Pirandello/Matteo Veronesi
Napoli : Liguori, 2007
ISBN-13 **978 - 88 - 207 - 4642 - 1**

1. Letteratura italiana 2. Letteratura italiana del Novecento I. Titolo.

Aggiornamenti:

15 14 13 12 11 10 09 08 07 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Indice

I. Un intellettuale moderno, fra storicità e storia

Al lettore che consideri, oggi, l'opera di Pirandello alla luce dell'esistenzialismo e dell'ermeneutica non potranno che apparire nel complesso limitative ed unilaterali – pur con tutti i loro innegabili meriti e la loro indiscutibile utilità informativa e documentaria – le letture e le interpretazioni che di essa sono state date in senso strettamente e rigidamente storicistico. A ben vedere, tale opera, quant'altre mai complessa, problematica, "polifonica", finanche contraddittoria, in ultima analisi irriducibile ad un unico significato, ad un messaggio definitivo ed univoco, non può essere letta – se non a prezzo di irrigidimenti e di incasellamenti del tutto estranei alla sua intima natura – come "sovrastruttura" deterministicamente ed inconsapevolmente modellata da una preesistente "struttura" storica o sociale, né come concrezione di simboli e di significati sorta e plasmata, per rispecchiamento o per "omologia", da una dialettica contingente di forze storiche e di conseguenti proiezioni ideologiche, e men che meno come espressione autorizzata, demandata, "investita", di un "blocco storico" che unisca una classe sociale all'intellettuale, adibendo, e in qualche caso strumentalizzando, quest'ultimo a proprio portavoce.

Come ha osservato, sulla scorta di Jaspers e di Heidegger, Emanuele Licastro in pagine che aprono una prospettiva interpretativa assai feconda, l'opera di Pirandello dimora, e nel contempo si proietta, nel piano e nel flusso non tanto della *Historie*, quanto della *Geschichtlikeit*, non tanto della *storia* contingente, immanente, meramente evenemenziale, quanto di una superiore *storicità*, di un senso e di una pienezza ulteriori che trascendono e illuminano i puri eventi, i nudi accadimenti, immergendoli nello spazio essenziale ed aperto dell'essere e dell'esistenza. Si tratta di una storicità che afferma, «rispetto al singolo momento umano», le sue prerogative di «estraneità» e

di «necessità»[1]. Forse aveva ragione Unamuno – il cui romanzo *Niebla*, del 1914, è molto vicino alle problematiche pirandelliane del relativismo e della scissione della personalità – a sottolineare, nell'articolo *Pirandello y Yo*, pubblicato nel 1923 sulla «Nación» di Buenos Aires, che spesso individualità di scrittori lontane e autonome l'una dall'altra (nel nostro caso appunto Pirandello e Unamuno) sono unite da «qualcosa che è latente nelle profondità della storia e che cerca chi lo riveli», da una quasi arcana sintonia che coinvolge gli «io trascendenti o storici» (che per Unamuno possono essere addirittura «inconoscibili a se stessi»), al di là dell'immanenza e della contingenza degli «io empirici», calati nelle concrete e transitorie circostanze della storia. La storia stessa, del resto, in un'ottica non dissimile da quella della dialettica pirandelliana di vita e forma, per Unamuno «è un problema che si sviluppa continuamente, risolvendosi ad ogni momento e, nel momento in cui si risolve e per risolversi, torna a porsi». La «verità» più profonda può andare oltre la mera «realtà», apparentemente oggettiva e incontestabile, dei nudi fatti e degli aridi fenomeni[2]. Non siamo lontani dal Proust di *Contre Sainte-Beuve*, cioè dall'idea che l'io dello scrittore sia una sorta di «autre moi» che non coincide con la sua persona storica, aggiogata allo spazio e al tempo, condizionata dalle circostanze e dalle situazioni esterne, ma risponde a radici e imperativi più profondi, liberi e reconditi. È, credo, precisamente di questo «altro me», di questo «io ulteriore» che il lettore di Pirandello, sfuggendo a ogni meccanica e deterministica storicizzazione, a ogni automatico e piatto "rispecchiamento" fra contesto storico e opera letteraria, deve andare faticosamente in cerca.

[1] E. LICASTRO, *Pirandello e la scienza del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie*, in *Le fonti di Pirandello*, a cura di G. ALESSIO e G. SANGUINETTI KATZ, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 21 sgg.

[2] M. DE UNAMUNO, *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1966, vol. VIII, pp. 501 sgg. e VIII, p. 734. Cfr. C. L. FERRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra "identità" e "creazione del personaggio"*, in *Artifara*, n. 5, gennaio-dicembre 2005; M. DI GENNARO, *Unamuno, Svevo, Pirandello e la tragedia dell'uomo contemporaneo*, in *Las conversaciones de la víspera*, Viareggio, Baroni, 1999-2000.

Pirandello, peraltro, fin dal giovanile soggiorno di studi a Berlino, poteva aver recepito i germi e i nuclei essenziali dello storicismo tedesco; in particolare, la sua dialettica (evidenziata soprattutto dall'interpretazione, oggi forse rigettata in modo un po' affrettato, data da Adriano Tilgher negli *Studi sul teatro contemporaneo*) fra Vita e Forma, fra "libero movimento della vita interiore" e "forma del sentimento", per usare i termini dell'*Umorismo*, il fondamentale saggio del 1904, fra l'incessante ed impregiudicato fluire dell'esperienza e della coscienza e le sue statiche oggettivazioni logiche, concettuali, linguistiche, espressive, sociali, presenta non casuali punti di contatto con il pensiero di Georg Simmel[3]. È significativo il passaggio di quest'ultimo, nel corso dei primi anni del Novecento (gli stessi che vedono la piena manifestazione e la compiuta fioritura della potenzialità espresse da Pirandello), dal relativismo alla "metafisica della vita": una vita che è nel contempo *Mehr-Leben* e *Mehr-als-Leben*, *"più-vita"* nel senso di una continua tensione fichtiana al superamento dei confini, dei contorni e dei limiti che la vita stessa si pone ed erige intorno a sé solo per poterli annullare, e "*più-che-vita*" nel senso di un culminante trascendere se stessa, di un ultimo aprirsi verso una costellazione di "mondi ideali", di assolute e individuali "forme" che si assommano e vengono a sintesi nella sfera dello spirito[4]. Di questo "spirito" e di questa "vita" si approprieranno la fenomenologia e l'esistenzialismo, quest'ultimo immergendoli e trasmutandoli nel mare cupo del nichilismo, dell'angoscia, dell'ontologia negativa.

Peraltro, la distinzione e la divaricazione fra storia e sto-

[3] Cfr. M. R. LUONGO, *Il relativismo di Simmel e Pirandello*, Napoli, Libreria Scientifica, 1954. Sulla formazione e le "fonti" di Pirandello si possono vedere F. RAUHUT, *Der junge Pirandello*, Beck, München, 1964 (di impostazione esistenzialistica); l'imprescindibile G. ANDERSSON, *Arte e storia. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist e Wiksell, 1966; *Pirandello e la Germania*, Palermo, Palumbo, 1984; *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. MILIOTO e R. SCRIVANO, Milano, Mursia, 1984.

[4] Cfr. *Lo storicismo tedesco*, a cura di P. ROSSI, Torino, Utet, 1977, p. 54.

ricità non devono, nel caso di Pirandello, essere radicalizzate ed estremizzate in senso risolutamente teologico e metafisico, nell'ottica di una visione finalistica, giustificazionistica o, viceversa, irrazionalistica, che oltre ad andare decisamente contro la lettura pirandelliana del mondo e della vita, rischierebbe di avvicinarsi pericolosamente a forme di rinunciatario, se non reazionario, "pensiero debole". Si tratta, più semplicemente, di riconoscere e ripercorrere la parabola intellettuale o l'ideale linea che accompagnano il nostro autore dalla tardo-ottocentesca "bancarotta" della "scienza" e del "patriottismo", dal tramonto delle convinzioni e degli ideali che avevano animato la "primavera dei popoli", il risveglio delle coscienze nazionali, e in séguito il trionfo borghese del progresso, dell'industria, della "filosofia positiva", alla devastante, cieca e barbarica esplosione di una ancestrale ed irrazionale *Kultur* (quella che il Mann delle *Considerazioni di un impolitico* contrapponeva alla *Zivilisation*) che segnò lo scoppio del primo conflitto mondiale, per giungere fino alla nascita del nazionalsocialismo, nei confronti del quale l'atteggiamento di Pirandello fu, ancora una volta, e come si vedrà meglio in séguito, ambiguo, contraddittorio, multiforme: una linea e una parabola, queste, che, pur venendo in certa misura orientate e modellate (anche se non mai predeterminate o condotte in modo rigido e necessario) dalle contingenze, dalle circostanze, dagli scenari propri delle epoche e dei contesti storici, furono sempre espressione libera, pura, sostanziale, a suo modo paradossalmente coerente con se stessa, con la propria stessa intrinseca e multànime contraddittorietà, di una visione, una coscienza, una lettura del mondo già definite, nella sostanza, fin dalla stagione giovanile.

Quella di Pirandello è, per usare un'espressione di Serra (che pure, nelle *Lettere*, sottovalutò o fraintese, in modo direi quasi doloroso, il nostro autore), una "modernità assoluta", in certo modo trascendente, sovrastorica, per così dire fatale: una modernità che riflette inquietudini e dinamiche esistenziali connaturate e consustanziali alla condizione umana nel suo essere-per-sé, nel suo essere-per-altri, nel suo essere, in de-

finitiva, per-la-morte. In Pirandello, e specialmente nella sua ultima, cupa stagione, segnata (come da una kierkegaardiana, enigmatica "scheggia nella carne") dalla relazione tormentata, impossibile, soffocata, incompiuta, con la giovane ed algida Marta Abba (emblematiche, in tal senso, l'incompiutezza dei *Giganti della montagna* e quella, ancor più radicale, del dramma escatologico e cosmogonico *Adamo ed Eva*, rimasto in germe, allo stato di idea o tutt'al più di primo abbozzo), la storicità, la *Geschichtlikeit* si risolve o si dissolve, infine, nella *Nichtigkeit*, nella "nullità" o "nientità" dischiuse, secondo le teorie di Theodor Lipps, proprio dalla prospettiva ironica ed umoristica, che relativizza e sovverte, deforma e disgrega, con la beffarda lama del suo sogghigno, ogni certezza, ogni ideale, ogni valore, fino ad annullarli, ad azzerarli (fino a sottoporli, direbbe il Sartre dell'*Essere e il nulla*, ad un processo di "nullificazione"). Attraverso l'umorismo, attraverso l'effetto di annichilimento e di svuotamento di significato da esso prodotto, essere e nulla, "verità" ed "ombra", volto e maschera, realtà ed illusione vengono pressoché a confondersi gli uni con gli altri, a scambiarsi vesti e parvenze, se non proprio a coincidere del tutto. In un'ottica pre-esistenzialistica, l'umorismo di Pirandello sembra diagnosticare e riflettere, assumendone consapevolezza critica, una fase del pensiero e della civiltà già segnata da quella condizione di autoinganno, di cecità, di artificio, che Heidegger chiamerà «oblio dell'essere» e «vivere inautentico»[5]. Come notava Vera Passeri Pignoni, in Pirandello è dato avvertire, come nella filosofia dell'esistenza, una «reciprocità tra essere e nulla, tra nascere e morire», un'«ansia di redenzione», un angosciante «contrasto tra la possibilità e la scelta»[6]. L'angoscia pirandelliana, perennemente attuale, travalica e trascende la storia nella stessa misura in cui

[5] Cfr., su queste affinità, F. Angelini, *Pirandello e Sartre*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, cit., pp. 273 sgg.; M. Maugeri Salerno, *Analogie heideggeriane in «Trovarsi» di Luigi Pirandello*, in *Le ragioni critiche*, X, gennaio-giugno 1981.

[6] V. Passeri Pignoni, *Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del convegno internazionale di Studi Pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967.

è propria, in certo modo, della condizione umana in quanto tale, indipendentemente dalle epoche, dalle circostanze, dalle stagioni. Tutte le ere, dicono alcuni tardi versi di Goethe, su cui rifletterà, accostandoli all'affermazione del Ranke che «ogni epoca è in rapporto immediato con Dio», il Meinecke di *Storia e presente*, sono simultaneamente contemporanee all'essere e al manifestarsi della divinità: «Ed il passato è allora duraturo, / il futuro previve nel presente, / l'attimo è eternità».

Pirandello, dopo aver attraversato, pur se non senza ombre e dubbi, la demitizzazione operata dallo scientismo positivista, ha collocato al posto della Divinità un vuoto angoscioso, un insondabile abisso, una insidiosa instabilità di fondamenti – una infinita, e per ciò stesso tanto più ossessionante, *possibilità*, infine, di esistenza o inesistenza, presenza o assenza, un'essenziale e originaria coimplicazione di positivo e negativo, essere e nulla. Nei sonetti che vanno sotto il titolo di *Esame*, pubblicati sulla *Nuova Antologia* nel 1910, quando lo scrittore aveva già alle spalle il *Fu Mattia Pascal* e l'*Umorismo* e aveva con tutta probabilità già concepito *Uno, nessuno e centomila*, il Pirandello poeta – vincolato, stilisticamente, ad una tradizione italiana ormai canonica, da Foscolo a Leopardi al Carducci delle *Odi barbare*, ma in pari tempo permeabile, per influsso di Baudelaire così come del Graf delle *Rime della selva*, da lui favorevolmente recensite, a talune suggestioni del tardo romanticismo e del simbolismo più cupi –, giunto all'"orlo di un abisso", affacciatosi oltre i limiti della conoscenza e della percezione umane, avverte ormai «vuota ogni fede, come vuoto il tempo», non scorge che «tenebra orrenda» e «silenzio profondo». In *Solitaria*, l'autore vorrebbe esprimere, nei suoni e nelle forme del «canto umano», «la vanità dell'essere infinita», una leopardiana «infinita vanità del tutto». Analogamente, a distanza di decenni, all'estremo opposto della parabola creativa dell'autore, in *Lazzaro*, Diego Spina, disceso nell'oltretomba in séguito ad una morte da cui poi risorge grazie ad un portentoso farmaco, non trova che il nulla, il vuoto, l'assenza: una nichilistica agnizione, questa, una sorta di kafkiana "rivelazione negativa" che

si risolverà però non in ateismo, ma piuttosto in un'ostinata e paradossale, tutta pirandelliana fede in un eterno e sovrastorico "essere-per-la-morte", che trascende gli individui stringendo e fondendo, in un perenne abbraccio, presenza e assenza, persistenza e annullamento, vita e oltrevita. «Solo nume l'abisso? E l'universo / altro dunque non è che un naufragio / disperato ed immane [...]?», si chiedeva Graf in *Omnia ruunt*, una lirica della raccolta *Medusa* percorsa da tensioni, atmosfere, aloni concettuali e semantici gettati sulle esili soglie che dividono la dissoluzione del positivismo dalla tormentata genesi della coscienza contemporanea. Questo "senso dell'abisso", questo sentimento dell'*Abgrund,* del vuoto, dell'assenza di fondamenti, pur approfondendosi e complicandosi nel corso dei decenni, sono già presenti nel giovane Pirandello, se non nel giovanissimo. In una lettera dell'ottobre 1886, troviamo l'autore immerso nell'«abisso nero della meditazione», «popolato di foschi fantasmi»: un «concetto positivo e scientifico della vita» ancora in qualche modo lo sostiene, facendolo «vivere come tutti gli altri vermi», ma solo la scrittura e lo studio gli consentono di «dimenticare se stesso», di «distorsi dalla disperazione»[7], configurando così una sorta di alienazione, di oblio di sé consapevoli e lucidi nella misura in cui non sono semplicemente indotti dalla società, dalla storia, dalla stessa condizione umana in un suo specifico ed immanente manifestarsi, né subìti, di conseguenza, in modo cieco e inerte, ma al contrario mediati ed elucidati – come poi avverrà per i protagonisti del *Fu Mattia Pascal* e di *Uno, nessuno e centomila*, che a loro volta narrano e *scrivono* la propria vicenda, rivivendola e prendendone viva coscienza sulla pagina – dalla consapevolezza critica legata all'autocoscienza letteraria che è insita nell'uso artistico e nell'elaborazione stilistica del linguaggio e dell'espressione. Era forse in questo senso che, nelle lettere alla futura moglie Maria Antonietta Portulano, poi sprofondata, a partire dal 1903, l'"anno terribile", nel cieco

[7] L. PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma*, a cura di E. PROVIDENTI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 148-149.

inferno della follia – lettere che sono, in definitiva, quasi un ininterrotto, autoriflessivo monologo, sbarrato ed isolato dal muro invisibile del divario culturale, della distanza esistenziale e intellettuale che si ponevano fra i due coniugi –, Pirandello poteva scrivere che, nel mare agitato e cupo dell'angoscia, l'unico «scoglio» a cui egli era potuto approdare era stato, prima che sorgesse il sentimento, puro e insieme ardente, per lei, l'«intensissimo amore per l'arte»[8].

In un saggio del 1893, *Arte e coscienza d'oggi*, tutto attraversato, fra il Nordau di *Degenerazione* e il Nietzsche della *Gaia scienza*, dallo spirito della *décadence*, dalla consapevolezza di una progressiva perdita di valori e punti di riferimento morali e conoscitivi, si legge che lo «spirito moderno», «profondamente malato», invoca, «come un moribondo», un Dio «che in fondo è buio pesto», e che dimora in un «vuoto pauroso, orbo di dei», il quale non è che «solitudine e silenzio»: una trascendenza, una sovranatura che coincidono, in fondo, vuoi con il *nihil aeternum* e la *via tenebrarum* della mistica e della teologia apofàtica, vuoi con l'*Unknown*, con il supremo *Inconoscibile* in cui il pensiero, pur positivistico, di Herbert Spencer collocava – suscitando così le riserve del più rigido materialista Roberto Ardigò – il fondamento e l'origine, essenziali ed invisibili, del mondo e della vita.

La trascendenza, l'*oltre*, il "totalmente Altro" possono essere definiti solo *per negationem*, sotto la specie del non essere, in forza di un'opposizione o un'esclusione. Come la *forma*, sia essa intesa quale organica rielaborazione artistica dell'esperienza e del vissuto o quale struttura o convenzione sociale oppressiva e cogente, determina l'essere attraverso il non essere, nella sfera dell'immanenza, dell'umano, del tempo, così la trascendenza e l'ignoto lo determinano, o meglio lo superano o lo dissolvono, nel senso di un'alterità e di un'eternità che confinano, all'ultimo, con il puro nulla, con il vuoto assoluto, pur dialetticamente immersi ed implicati, a loro volta, con movimento circolare e

[8] *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta*, a cura di A. Barbina, in *Ariel*, 1986, 3, pp. 213-215.

vicissitudinale, quasi per una sorta di "eterno ritorno", in una fitta e ramificata rete di rapporti e di relazioni con l'esistenza, con l'esperienza, con il "mondo della vita". Ma, in un senso o nell'altro, sul piano orizzontale o su quello verticale, nel dominio dell'immanenza o in quello della trascendenza, l'essere entra in intimo e profondo commercio con il nulla, e così la vita con la morte, il tempo con l'eternità, il transeunte con ciò che permane; e poco importa, in fondo, che il secondo di questi due poli possa, come nella conclusione di *Uno, nessuno e centomila*, identificarsi, forse non senza una pur vaga tentazione panteistica, con l'immensa anima, con lo sconfinato respiro, vivo, sensibile, quasi animale, della natura, la cui eternità e la cui onnipotenza trascendono e sconfiggono la storia e il tempo, pieni di ferite di oppressioni.

Non siamo lontani – come accennato – dalla *Nichtigkeit*, dall'"annullamento" o dalla "nientificazione" umoristici teorizzati da Theodor Lipps, né dalla schlegeliana "ironia romantica", che svaluta, ridimensiona e guarda con distacco l'umano, il terreno, il temporale, pallide ombre nella luce imperturbata dell'Assoluto. Proprio sulle orme di Schlegel e di Fichte Pirandello teorizzava, sull'*Idea Nazionale* del 27 febbraio 1920, in sintonia con Bontempelli e con Rosso di San Secondo, una «farsa trascendentale» che deformasse l'umano e il terreno alla luce dell'assoluto. Ed è interessante notare come, sul *Messaggero* del primo aprile 1918, la recensione a *Marionette, che passione!* del San Secondo, la quale parlava di personaggi «induriti» dallo «spasimo», prefigurasse già la poetica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, specie nel passaggio che descriveva «figure costruite per arte e fissate ciascuna immutabilmente», ma, nel contempo, spaesate e straniate da una rappresentazione in cui il loro nucleo essenziale, il loro "contenuto di verità" avrebbe detto Benjamin, il loro significato autentico e profondo non potevano riconoscersi ed essere riconosciuti, e contratte, di conseguenza, nello sforzo di oltrepassare se stesse, di sciogliere la fissità della loro "maschera" e della loro "forma", di affermare, contro ogni barriera e contro ogni meccanicità, il perpetuo fluire della loro intima vita.

Solo apparente è la contraddizione fra l'eternità e il fluire, la perennità e il mutamento: il tempo, o meglio la temporalità, di Pirandello sono, oltre che bergsoniana *évolution créatrice*, epifania immanente e fluente dello spirito e dell'immaginazione, anche platonica *eikon tou aionos*, *imago aeternitatis*, immagine mobile e cangiante di un'eternità con cui tutte le esistenze – perse, se vogliamo deformare un verso di Dante, nel grande mare del non essere – anelano a ricongiungersi. Già Platone diceva che, rispetto al puro essere, alla verità assoluta, alla perfetta ed eterna compiutezza dei modelli ideali, gli uomini non sono che *thaumata* e *paighnia*, «marionette» e «giocattoli» mossi da forze superiori, agìti, nel momento stesso in cui agiscono o credono di agire, da potenze trascendenti; e che la vita stessa è, a un tempo, piacere e dolore, tragedia e commedia, come su una scena (*Leggi*, 803c-804b; *Filebo*, 50b). Dirà Lutero, commentando il salmo 147, che tutte le azioni degli uomini altro non sono, se sovrapposte, come in controluce, alle trame fulgide e insieme oscure di una trascendenza celata ed incommensurabile, che «maschere di Dio, dietro le quali egli vuole restare nascosto, e operare ogni cosa»[9]. In un senso non troppo diverso, si legge in Nietzsche (pur così avverso al "nichilismo" e ai rigidi "valori" del cristianesimo e della metafisica) che «tutto ciò che è profondo ama la maschera». Questo rapido mosaico di citazioni mostra quanto la visione cui ci troviamo di fronte sia vicina ad un platonismo cristiano immerso in una spiritualità nordica, colorata di evangelismo, se non di pietismo. Si potrà allora riaprire, in quest'ottica, Ibsen, che pure Pirandello, nel citato scritto *Arte e coscienza d'oggi*, liquida in modo quasi sprezzante (al pari, del resto, di tutta la drammaturgia simbolista, da Maeterlinck a D'Annunzio, tacciata di un eccesso di idealismo, astrazione, preziosismo formale), e in particolare l'Ibsen del *Brand*, del *Peer Gynt*, di *Giuliano imperatore*, che si misura con lo «spaventoso mistero», con il *mysterium tremendum* della risurrezione (*Giuliano*

[9] L'accostamento è già in J. Huizinga, *Homo ludens*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 211 e 302.

imperatore, Atto V, quadro IV), con l'«abisso senza fondo» di una divinità dai molteplici volti e nondimeno inattingibile e in sé irresolubilmente contraddittoria, e, insieme, con il dramma di un'autocoscienza e di un'introspezione, di uno «scendere in se stessi» e di un «essere se stessi» che infine, dopo avere per un istante «brillato», si spengono e spariscono «nel gran nulla», nel «caos», nell'«abisso», in un «vuoto» e in un «silenzio» glaciali (*Peer Gynt*, Atto V, quadro X). Questa stessa tensione trascendentale, questo *Anders-Streben*, questo assiduo sforzo di oltrepassamento e di superamento dei limiti del soggetto e, infine, della sua stessa identità in direzione di un "oltre" e di un "altrove", connotano la lingua e lo stile stessi di Pirandello, che paiono costantemente sollecitati, pressati, dilatati, fino ai limiti della lacerazione o della disgregazione, da una forza superiore o ulteriore, da un'istanza espressiva che li trascenda e li bruci nella sua assolutezza e nella sua necessità. Si ha la sensazione, a volte, che la Vita sommuova e solleciti la Forma – in questo caso linguistica –, quasi volesse scrollarsela di dosso e liberarsene. Se è possibile parlare, come più volte si è fatto, di "espressionismo" a proposito di Pirandello (come di Ibsen e di Strindberg), esso andrà inteso, con il Lucian Blaga della *Trilogia culturii*, come esito di una pregnanza concettuale, di un "essere-per-il-mistero" e un "essere-per-la-rivelazione" che, sopravanzando ed eccedendo i limiti dell'immanenza, del mondo, della materia, esigono, per poter trovare la loro *espressione*, una sollecitazione e una dilatazione del materiale e del mezzo espressivi condotta fino allo spasimo, alla deformazione, alla sofferenza[10]. E, come osservava, in pagine capaci di attrarre l'attenzione di Wittgenstein, il Weininger di *Delle cose ultime*, il Peer Gynt ibseniano

[10] Cfr. G. CORSINOVI, *Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Tilgher, 1979 (utile anche per i precisi richiami a Nietzsche). Sullo stile dell'autore, dopo anni di visioni riduttive, cfr. M. A. GRIGNANI, *Le parole di traverso: lingua e stile di Pirandello*, in *Lo strappo nel cielo di carta*, Roma, Nis, 1988 (senza dimenticare B. TERRACINI, *Analisi stilistica*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 283 sgg., che pone in risalto il valore emblematico e la condensazione simbolica di caratteri, figure, paesaggi).

incarnava, con la sua dicotomia fra l'esigenza umana e sociale di «essere veritieri di fronte a se stessi» e l'impulso prerazionale e animale di soddisfare gli istinti e immedesimarsi con il respiro e la pulsazione delle forze naturali, precisamente il "dramma del linguaggio", la tragedia lacerante di una parola e di un'espressione divise fra autenticità e convenzione, identità ed esteriorità, libertà e norma. La *forma* del linguaggio (come avrebbe rilevato anche il Freud del *Disagio della civiltà*) era, per l'individuo, a un tempo strumento di realizzazione dell'identità e fattore di straniamento, ponte verso l'altro e barriera, flusso vitale e vincolo obbligante ed opprimente.

Scriveva Contini, in una pagina forse fin troppo nota e citata della *Letteratura dell'Italia unita*, che la lingua di Pirandello coincide con una «*koinè* italiana di irradiazione romana», pur essendo a tratti animata, specie nelle didascalie dei drammi, da una "dialettalità interna" – quella stessa latente o indiretta «dialettalità», fatta di inflessioni, pose, vezzi, attitudini, su cui insisteva il Gramsci di *Letteratura e vita nazionale* – che «fissa linguisticamente gesti, mimica, interiezioni», cioè caratterizza con incisiva evidenza personaggi, ambienti, situazioni, pur senza quasi mai scadere nel bozzettismo superficiale e nel macchiettismo di maniera. Non è certo casuale che proprio i grandi artefici del teatro dialettale, dai siciliani Angelo Musco e Nino Martoglio a Eduardo De Filippo, trovassero particolarmente consentanee le *pièces* pirandelliane più ariose, colorite, estrose, da *Liolà* al *Berretto a sonagli* (sebbene Pirandello fosse scettico circa la possibilità e l'opportunità stesse di un "teatro siciliano", che rischiava inevitabilmente di degradarsi a triviale e paesana farsa o a macchiettismo e caratterismo esteriori e superficiali). Si potrebbe quasi dire che, in certo modo, questa "dialettalità" intrinseca e vivida tenti di rappresentare, tradurre e far esplodere nel linguaggio una forza vitale altrimenti repressa ed incompiuta. Sono forse ancora valide le osservazioni di Federigo Tozzi, che in un saggio del 1919 osservava come Pirandello (il quale aveva, dal canto suo, recensito favorevolmente *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, scrutandone per tempo le ombrose ed inquiete venature

introspettive) «costringesse le parole a fatiche inattese»[11]. E il Debenedetti della prima serie dei *Saggi critici*, analizzando la raccolta di novelle *Una giornata*, parlava di un «recitativo pirandelliano» che («fratturato, smanioso di lasciarsi aperto») «passa sulla parola e la divora, quasi che questa sia [...] la rotaia più diretta e veloce per giungere verso il poi». Come si accennava, la parola, l'espressione, la *forma* si pongono e si danno solo come una veste passeggera, un transitorio limite che devono essere consumati e aboliti nel flusso ardente di una coscienza protesa oltre i fenomeni, oltre il mondo, oltre se stessa. Debenedetti si soffermava, opportunamente, su una delle ultime novelle, *C'è qualcuno che ride*, la quale è stata letta spesso come un'inquietante, angosciosa, quasi kafkiana deformazione parodistica del clima opprimente imposto dai regimi nazionalsocialisti, o, più probabilmente, da ogni totalitarismo e da ogni realtà concentrazionaria, se non semplicemente, appunto in senso kafkiano, dalla stessa condizione umana scissa e sdoppiata fra interiorità ed apparenza, coscienza e maschera, vita e forma. «Serpeggia una voce in mezzo alla riunione: – C'è qualcuno che ride. – Qua, là, dove la voce arriva è come si drizzi una vipera, o un grillo springhi, o sprazzi uno specchio a ferir gli occhi a tradimento». L'influsso del realismo magico, dell'"avventura novecentista", da Bontempelli a Savinio a Paola Masino, e forse anche del surrealismo, si fa evidente in questa atmosfera plumbea e irrigidita che viene d'improvviso squarciata e squassata da un riso grottesco e sardonico. E le "spie" linguistiche e lessicali di stampo marcatamente espressionistico, cui si affiancano gli aspri e stridenti effetti fonici (*drizzi*, *springhi*, *sprazzi*, *specchio*) contrassegnano ed accompagnano l'emergere e il detonare di una forza dirompente, che varca i confini angusti del noto per aprire una strada all'inconoscibilità insondabile del conflitto e del paradosso tragici (dettati, qui, dal contrasto fra l'angosciosa immobilità esistenziale dello scenario e l'ostinazione beffarda,

[11] F. TOZZI, *Opere*, a cura di M. MARCHI e G. LUTI, Milano, Mondadori, 1987, pp. 1313-1317.

sogghignante, e nondimeno sofferente, in una parola *umoristica*, del *risus sardonicus*). Del resto, tanto in *Così è (se vi pare)*, quanto nei *Sei personaggi*, lo scoppio di risa (sia esso quello beffardo e diabolico di Laudisi, che irride ogni ricerca di una verità assoluta e di un'identità stabile, o quello tragico e doloroso della Figliastra, sconvolta dall'abiezione, dalla follia, dal suicidio), il *risus sardonicus* che squarcia improvviso il teso silenzio della scena e dell'attesa, sono sempre traccia, spia ed eco dello smarrimento, dello spaesamento, di un disagio e di un'angoscia in cui si mescolano e si confondono la gioia e il lutto, la vita e la morte. Questo riso è forse qualcosa di simile allo sberleffo sguaiato ed osceno, all'ilarità vacua, insensata, alienata del mimo che, verso la fine di *Morte a Venezia* di Thomas Mann, sbeffeggia Aschenbach, ormai proiettato, con una sorta di oscura e tragica consapevolezza, verso il suo destino di morte. E l'umorismo, il controcanto amaro che accompagna, incrinandolo, turbandolo, rendendolo più opaco e torbido, il risuonare aperto e luminoso del riso, è, precisamente, quel sinistro sentore di acido fenico (segno premonitore del contagio, della contaminazione, della colpa, della condanna) che impregna le vesti del pagliaccio e si diffonde da esse, dal loro insensato e gaio volteggiare.

Non è privo di interesse soffermarsi su una pagina del romanzo *L'esclusa*, pubblicata sulla *Tribuna* nel 1901 e successivamente soppressa. La vecchia sensitiva Pentàgora siede davanti al fuoco intrattenendo con esso «lunghi discorsi», «come se le stipe, i sagginali, i tutoli, i tizzoni, scoppiettando, cigolando, crocchiando o levando fanfaluche le parlassero», per poi aggirarsi per la casa «come in un sogno smanioso, con gli occhi senza sguardo». È evidente, in questa pagina (forse non priva di qualche reminiscenza della dantesca selva dei suicidi), come il plurilinguismo, la varietà lessicale, la vivezza espressionistica connotino l'irrompere, entro un contesto di minuzioso naturalismo descrittivo, di inquietanti, ultraterrene *presenze*[12],

[12] Cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 49 sgg. In generale, sui rapporti fra Pirandello e l'occultismo, lo

o quantomeno di una forza incontrollabile, cieca, irrazionale, insita nelle celate profondità della coscienza, negli inferi, se così si può dire, della psiche: forza rappresentata emblematicamente, direi archetipicamente, dall'elemento igneo, simbolo stesso – a partire da Eraclito – della metamorfosi e della purificazione, del movimento e dell'annientamento, della distruzione e della rinascita. Il *mistero* si manifesta, qui, come sostanza palpitante e ribollente, e nello stesso tempo fluida, cangiante, inesauribile: come una sorta di medianico perispirito, di spiritistico "lemure" o "spoglia fluidica" che imbeve la pagina, scorre e gronda fra le parole e le righe, anima e fa sobbalzare una materia verbale di per sé, altrimenti, inerte.

Si è accennato al carattere naturalistico o veristico, quasi da *tranche de vie*, di sequenze come quella, prima citata, della vecchia Pentàgora. In effetti, Pirandello mantiene qualche punto di contatto con la narrativa naturalista e verista, dal Capuana (che lo esortò in modo decisivo a divenire prosatore da quel poeta puro che si avviava, con esiti non sempre eccelsi, ad essere, e del quale, nel 1901, Pirandello recensì con favore, su *Natura ed arte*, *Il marchese di Roccaverdina*[13]) al Verga, a cui dedicherà, a distanza di anni, fra il 1920 e il 1931, due celebri discorsi, in cui contrapponeva il potente e probo realismo verghiano, denso del resto di risonanze tragiche ed epiche, all'estetismo dannunziano, viziato a suo dire da un formalismo e da un decorativismo esteriori e fasulli. Ora, il naturalismo era la coerente espressione, sul piano letterario, del determinismo positivista, come dimostra in modo emblematico la formula zoliana del "romanzo sperimentale", la quale consisteva nel costruire e mettere a fuoco uno scenario sociale, un contesto ambientale, un *milieu* per poi verificare in che modo, secondo quali equilibri e quali princìpi, i personaggi avrebbero, quasi

spiritismo, l'antroposofia, cfr. A. Illiano, *Pirandello tra metapsichica e letteratura*, Firenze, Vallecchi, 1981.

[13] L'articolo si legge ora in L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti e P. Gibellini, Firenze, Giunti, 1994, pp. 270-273.

come elementi chimici, reagito e interagito. Ha osservato Enrico Ghidetti, con suggestiva immagine, che Pirandello, la cui avventura intellettuale transita dall'«oscuro sentimento di un disagio esistenziale» alla «coscienza di una crisi epocale senza sbocchi», tenne sempre «almeno "il tacco del piè sinistro" nella cultura positivista»[14].

Si può forse precisare che la sua vicenda esistenziale e creativa, più che estendersi e svilupparsi a cavaliere fra due epoche accogliendo in sé o riflettendo qualcosa tanto dell'una quanto dell'altra, le trascende entrambe, pur risolvendole, e insieme inverandole, e cogliendone ed esprimendone il significato più vero, alla luce di una superiore e necessaria situazione esistenziale ed ontologica. Si ripropone, qui, il paradosso dialettico di un valore estetico e filosofico, di una lettura del mondo e dell'uomo perennemente attuali proprio nella misura in cui trascendono l'attualità più immanente e transitoria, simultanei e aderenti al momento proprio nella misura in cui non possono essere ridotti esclusivamente ad un momento dato. Pirandello esprime il significato e il valore di più letture del mondo e dell'umano, di più angolature visuali dischiuse sulla realtà e sull'esperienza, proprio in quanto le trascende tutte nell'assolutezza del suo pensiero, non potendo trovare soddisfazione piena e definitiva quiete in una sola di esse. In questo senso, in definitiva, Pirandello è «multànime» come D'Annunzio, o come la protagonista di *Trovarsi*, un'attrice che – forse personificazione stessa dell'Arte – ha smarrito la propria identità nel sortilegio e nella stregoneria, sempre rinnovati, delle molteplici incarnazioni sceniche, e la ricerca invano, inseguendo un'impossibile autocoscienza, una inattingibile, ibseniana identità con se stessa.

Innumerevoli sono, come accennato, i punti di contatto fra Pirandello e la narrativa naturalista e verista[15]. Eppure, anche

[14] E. GHIDETTI, *Introduzione*, *ibidem*, p. XVII.

[15] Si vedano ad esempio G. PETRONIO, *Restauri letterari. Da Verga a Pirandello*, Roma-Bari, Laterza 1990; P. CUDINI, *Il «Fu Mattia Pascal» dalle fonti*

e proprio nei testi (ad esempio, per limitarsi alle novelle, *La mosca* e *Ciaula scopre la luna*) ambientati in una Sicilia che del verismo ha tutta la torrida e scabra concretezza, la realtà arida e spietata, prendono corpo i simboli e gli emblemi, ora minacciosi ora salvifici, vuoi di un implacabile destino tragico (la mosca), vuoi di una natura pacificatrice, rasserenatrice, assorta nella sua incosciente eternità, nella sua sconfinata e placida possibilità di essere. Pirandello tende a cogliere e ad enfatizzare, del mondo verghiano, gli aspetti di più fatale e tragica immobilità, di immodificabile ordine, inumano, spietato, alienante, dettato e imposto da una "natura onnipresente"che pure, leopardianamente, sembra offrire, con le sue limpide ed inattese epifanie di bellezza, la sola possibilità di pacificazione. Come osservava quel finissimo lettore che fu Ettore Mazzali, Pirandello «risale a monte del lirismo verghiano, ne riprende la scabra epicità per vedersi vivere nel mutabile e nel provvisorio»[16]. Il "verismo" di Pirandello, la sua ammirazione per Verga e per Capuana, sono, per così dire, un verismo metastorico, un realismo trascendentale che raffigura, sotto la specie della realtà immanente e concreta, un'altra, superiore verità, immobile ed eterna – dovesse pure, quest'ultima, sfumare e dissolversi in una trascendenza deserta, in una perennità nullificata, in un assoluto che sconfina e si risolve nel nulla, e con il nulla si confonde. Non aveva tutti i torti Giovanni Gentile quando, nell'àmbito dell'*Omaggio mondiale a Luigi Pirandello* promosso dalla rivista «Quadrivio» nel dicembre del 1936, sottolineava – ulteriore, per quanto implicito, motivo, questo, di polemica con Croce, la cui ostilità a Pirandello aveva già avuto modo più volte di manifestarsi – come lo scrittore fosse riuscito a far sì che sorgesse e si manifestasse, su di un «fondo [...] anco-

chamissiane e zoliane alla nuova narrativa di Pirandello, in *Belfagor*, XXVI, 1971; più di recente, F. Brancaleoni, *Le origini del tema della maschera: da Verga a Capuana. Linee di un percorso*, in *Critica Letteraria*, 2001, n. 3, pp. 551-582; A. Olive, *Hystérie et névrose. Capuana, Tarchetti, Pirandello*, in *Revue des Études Italiennes*, 2001, n. 3, pp. 247-264.

[16] E. Mazzali, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 28.

ra naturalistico», «lo spirito in tutta la sua attività creatrice e costruttiva»; uno spirito che, peraltro (in accordo con quanto la teoria gentiliana dell'attualismo, la concezione dello spirito come atto puro, aveva ereditato dal pensiero di Fichte), non riusciva a conquistare in modo immediato, limpido, pacifico «la salda coscienza della propria universale assolutezza», e anzi incontrava, proprio nel serrato e tormentato confronto con quel denso e irriducibile «fondo naturalistico» di realtà, di oggettualità, di concretezza invalicabile e impossibile da risolvere o dissolvere in puro pensiero, il travaglio critico nascente dal vedersi, dal conoscersi, dallo specchiarsi «limitato e frammentario» – come frammentarie e limitate, per ricorrere ancora una volta ai termini dell'*Umorismo*, come segmentate, sismiche, sussultanti erano, nel loro torturante logorio intellettualistico e nel loro assiduo travaglio autoanalitico, la forma del sentimento e l'acqua ghiaccia della riflessione. La coscienza critica insita nel fare artistico era come la scintilla e il pulviscolo che nascevano dall'urto e dallo stridore del pensiero e dello spirito posti in contatto con la superficie aspra del reale, con lo scoglio duro della storia. Lo stesso Pirandello, nel *Discorso di Catania*, sottolineava, in Verga – contrapponendole alla «pomposa opulenza» di D'Annunzio, con un intento polemico che susciterà, quando il discorso sarà ripetuto, con lievissime modifiche, nel '31, imbarazzi e riserve in quegli ambienti fascisti cui pure lo scrittore si era avvicinato –, «la statica monotonia d'uno scoraggiamento disperato e rassegnato», una «asciutta magrezza di parole e di cose». Da De Roberto, Verga e Capuana fino al Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, a Tomasi di Lampedusa o al Levi di *Cristo si è fermato a Eboli*, il paesaggio del Mezzogiorno – che sia quello assolato, polveroso, soffocante delle campagne o quello marino, fermo da millenni nella sua mobile stasi, nel suo ondeggiare e nel suo ribollire sempre identici e tuttavia sempre rinnovati – avrà questa connotazione di immobilità e di eternità immutabili, fatali, angoscianti, facendosi specchio di un'inesorabile condanna esistenziale. Pirandello vivifica e anima la tragica e fatale "epicità" del realismo meridionale

e nel contempo la relativizza, la decompone, ne mostra prismaticamente le mutevoli facce come in un gioco incrociato di specchi.

Evidente è la lezione del Capuana di *Giacinta* e di *Ribrezzo* nel romanzo *L'esclusa* (scritto nel 1893 e pubblicato dapprima a puntate sulla *Tribuna*, nell'estate del 1901, poi in volume, con varianti, nel 1908): vicenda, peraltro, quella dell'*Esclusa*, contraddittoria, paradossale, in sé dialetticamente ossimorica, avendo per protagonista una donna che, cacciata dal marito in séguito ad un'ingiusta accusa di adulterio, viene successivamente perdonata davanti al letto di morte della suocera, sebbene abbia, nel frattempo, in segreto, consumato realmente la colpa a torto attribuitale. La lettera dedicatoria al Capuana che introduce l'edizione in volume, se da un lato rivela punti di contatto con il verismo, dall'altro ne profila l'oltrepassamento. Sotto una «rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone», si celava un «fatto-ombra» (quasi una sorta di *hybris*, di colpa tragica, di oscuro immutabile fallo), costituito, se così possiamo dire, da un fantasma di adulterio, da un tradimento stigmatizzato e punito quando è irreale e illusorio, perdonato quando si compie e si traduce in atto, ma tale nondimeno da condizionare, in un senso o nell'altro, il destino, sofferto e consapevolmente vissuto fino in fondo, della protagonista. Lo stesso Capuana, in *Un vampiro*, narrava – con atmosfere che ricordano la narrativa fantastica ed orrorifica di Poe e di Hoffmann, che influì, con o senza la mediazione del Capuana novelliere, anche su Pirandello – una oscura vicenda di mesmerismo, la storia cioè di un defunto che continua ostinato a perseguitare con la sua larva o il suo lemure la moglie e il suo nuovo compagno, finché la sua salma non viene infine cremata. Già in quell'opera, venivano esplicitamente riconosciute la precarietà, la transitorietà e l'incertezza di ogni visione scientifica della natura e del mondo che dovesse confrontarsi con l'abisso dell'alterità, dell'ignoto, della sovranatura. E già in Capuana, come poi in Pirandello, le certezze di una lettura scientifica del mondo vacillano proprio a contatto con il regno fluido ed eva-

nescente dei trapassati, che talora risale, attraverso misteriose soglie, baluginanti pertugi, spettrali epifanie, fino alla luce dei viventi. Non è privo d'interesse che, sulla *Revue des deux mondes*, nel luglio del 1893, un lettore moderno ed europeo come Edouard Rod, vicino alle posizioni del simbolismo e del wagnerismo, ravvisasse proprio in Capuana un autore rappresentativo del percorso che aveva condotto il romanzo italiano, al pari di quello francese, ad aprirsi alle «preoccupazioni psicologiche» e poi, via via, a quelle «morali» e infine a quelle «metafisiche», approdando da ultimo ad una «renaissance de l'idéalisme»[17]. Se nella prima versione dell'*Esclusa*, ancora in parte legata ad un orizzonte ideologico ottocentesco, lo spasimante Alvignani incarna un vago socialismo utopistico ed umanitario (su cui ironizza sottilmente anche lo Svevo di *Senilità*), nella stesura definitiva Pirandello sembra – in fondo non troppo lontano, in questo, dal D'Annunzio del *Piacere* e delle *Vergini delle rocce* – esprimere l'ideale, decisamente antipositivistico ed antievoluzionistico, di un'aristocrazia dell'intelletto e dello spirito che vinca e trascenda il «gioco livellatore delle leggi a un palmo dal fango», il quale reprime ogni «ascensione verso un'idealità». Ma questa idealità negata o impossibile si risolve in una nullità e in un vuoto di cui il personaggio – che nelle ingenue lettere alla donna si firma *Nihil mihi conscio*, «nulla di fronte a me stesso, che ne sono consapevole» – è tristemente cosciente. Anche dove Pirandello sembra riprendere – come accade, del resto, pure nel *Fu Mattia Pascal*, specie nella prima parte – moduli e schemi del verismo, si avverte comunque, come osservava Giancarlo Mazzacurati, una implicita «critica ironica del loro porsi come *riproduzione* del reale», e si apre «rapidamente allo sguardo l'*oltre* che si intravede fra le crepe di ciò che appare»[18].

Pirandello trascende il positivismo, la lettura esclusivamente

[17] Cfr. L. Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 63.
[18] G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 224.

scientifica, evoluzionistica, utilitaristica o sociologica del mondo o dell'uomo; ma l'idealità, la trascendenza, l'assoluto a cui la sua parola tende si risolvono, infine, nel vuoto, nell'enigma, nell'insensatezza, in un'alterità indeterminata e senza nome proprio perché infinita. Si arriva, così, quasi come il Mallarmé di *Igitur*, ad un passo dall'Abisso, dal Nulla, dal «désastre obscur», si discende in un gorgo e in una voragine dal cui fondo non è dato cogliere, degli «astri», altro che la «cenere».

Come si è visto, la storia è, in Pirandello, valicata e superata in direzione di una "vuota trascendenza", di una eternità che è *nihil aeternum* o *divinum nihil*, di un essere del quale, da ultimo, come vuole l'Heidegger di *Che cos'è la metafisica?*, «ne è nulla». Significative appaiono, in tal senso, le affinità che ancóra Mazzacurati ha ravvisato fra il Pirandello di *Berecche e la guerra* e il Serra dell'*Esame di coscienza*[19]: come l'uno prospetta un apocalittico annullamento totale, nel conflitto, della civiltà europea, che potrebbe regredire «nella caligine di una favolosa preistoria», «inabissarsi» e «svanire» in un «vuoto tenebroso senza fine», così l'altro vede gli uomini «perduti nello squallore della terra», immersi in un'immota ed eterna «animalità primordiale» che le scosse e le fratture della storia non potranno scalfire, perché la guerra, infine – vista dalle altezze di una sorta di vichiana «storia ideal eterna» diluita e risolta però in una materia informe e fluida, che ha la consistenza greve e insieme impalpabile dell'illusione, del sogno, del niente –, «non muta nulla», è «un fatto come tanti, in questo mondo». Come il De Roberto dell'*Impero* o lo Svevo dell'enigmatico, e variamente interpretato, finale della *Coscienza di Zeno*, Pirandello sembra prospettare una sorta di conflagrazione o di apocatàstasi, di purificatoria e redentrice catastrofe dopo la quale il mondo potrà, forse, ricominciare *ex integro*, finalmente privo «di parassiti e di malattie».

Che Pirandello si appropri del realismo ottocentesco per oltrepassarlo, o meglio per trascenderlo, è confermato, non foss'altro, dalle sequenze del *Fu Mattia Pascal* ambientate nel

[19] *Ibidem*, pp. 248 sgg.

casinò in cui il protagonista vincerà inopinatamente la somma di denaro che – unita all'erronea identificazione con lui dell'anonimo suicida della Stìa – gli consentirà una pur temporanea ed illusoria "risurrezione".

Come è stato già osservato[20], in queste pagine la reminiscenza dell'atmosfera sordida e disperata della sala da gioco del Palais Royal nella *Peau de chagrin* di Balzac si sovrappone agli echi del *Giocatore* di Dostoevskij, in cui la danza frenetica e vorticosa delle puntate e delle attese, delle vincite e delle perdite, il caos incontrollabile ed aleatorio dei numeri, la ruota inarrestabile ed implacabile della fortuna e della rovina divengono quasi simboli concreti, tangibili, calati nel meccanismo attivo ed immanente della vicenda, di una sorte cieca ed irrazionale, che (come nello Svevo della *Coscienza di Zeno*) ha sostituito la casualità alla causalità, il folle arbitrio delle circostanze, delle coincidenze, del fato o della sorte al principio positivistico del rapporto fra causa ed effetto, azione e reazione, e della conseguente *prevedibilità* dei fenomeni, dei processi, degli esiti. D'altro canto, la *Peau de chagrin* recava in esergo un simbolo spiraliforme, desunto dal quarto capitolo del *Tristram Shandy* di Sterne, romanziere tipicamente "umoristico", ironico, amante della contraddizione e del paradosso: come scriveva, certo su esortazione dello stesso Balzac, l'amico Felix Davin nella prefazione, all'uomo non resta, dati l'imprevedibilità e il capriccio degli eventi, che «abbandonarsi al movimento serpentino della vita», senza nutrire la pretesa o l'illusione di poterlo razionalmente controllare e pianificare. Ma questa logica casualistica ed imponderabile, che in Svevo pare dettata da un agnosticismo pressoché assoluto, da un integrale relativismo tardopositivistico, in Pirandello sembrerebbe, piuttosto, l'esito del sovrastare di un ordine trascendente, fatale, che stordisce e nullifica il volere dell'individuo, vanificando e deviando il suo progetto esistenziale, e permanendo, in se stesso, inconoscibile ed in-

[20] Cfr. L. PIRANDELLO, *Il Fu Mattia Pascal*, a cura di G. MAZZACURATI, Torino, Einaudi, 1993, p. 80.

commensurabile. Questo è, forse, il significato più profondo e più autentico del superamento, da parte di Pirandello, dei modi del realismo ottocentesco, disgregati e disarticolati dall'interno in vista di una scrittura dell'introspezione, dell'interiorità, dell'angoscia esistenziale: un superamento espressamente prospettato e teorizzato nella *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal* (e questo stesso susseguirsi, accavallarsi, intersecarsi di proemi e preamboli richiama le scelte strutturali di molti scrittori umoristi, dal Bruno del *Candelaio* a Chamisso), che contiene formulazioni assai prossime al Valéry dei *Cahiers*, il quale asseriva che mai e poi mai avrebbe scritto «la marchesa uscì alle cinque», proposizione-tipo del più piatto realismo ottocentesco.

Il divario fra l'assoluto dell'interiorità, fra il valore sovrastorico di quella soggettività trascendentale, purificata, in diretto contatto con l'eterno, che ritroveremo, fatte le debite distinzioni, nell'ideale ermetico della "letteratura come vita", e la caduca transitorietà, l'opaca contingenza del tempo e della storia umani, è al centro dei *Dialoghi fra il gran me e il piccolo me*, cioè, si potrebbe dire, fra l'ideale e il reale, fra l'«Io puro» e quello soggettivo, incarnato, terreno, ancóra accerchiato e vincolato dal non-io. Il «Gran Me» è immerso nell'autenticità del vivere, nella piena coscienza dell'essere e del non essere, e di tanto in tanto insinua, nella trama grigia del tempo terrestre, la consapevolezza lucida e tragica dell'"essere-per-la-morte", «lo sgomento della morte infallibile e quasi imminente», l'«esasperata infinita sospensione» dell'angoscia esistenziale, mentre il «Piccolo Me», corporeo, meschino, istintuale, vorrebbe ostinarsi a cercare «il senso, lo scopo» della vita «nella vita stessa», cedendo in modo cieco ed acritico al suo abbandonato impulso e alla sua onda inerte. Come dicono alcuni versi inclusi nella novella, nei quali è facile avvertire i cupi echi, incrociati e contaminati, del Leopardi e del Graf, il Gran Me, il Soggetto ideale e trascendentale, perso in una «solitudine di gelo», in un «infinito silenzio», non può che alzare, smarrito ed ansante, lo sguardo agli astri che tremano «quasi animate foglie / di una selva, ove arcano alito spira», al fondo abisso riverso dell'infinito enigma.

II. Dallo specchio al silenzio

Nel saggio sull'*Umorismo* (che, edito nel 1908, contiene, come è noto, i germi e i fondamenti della poetica e della visione pirandelliane), Pirandello esprime e concettualizza quello stretto legame fra creazione artistica e riflessione critica, fra atto poetico e coscienza riflessa di quell'atto, che rappresenta forse la nota dominante ed essenziale di tutta la sua concezione del mondo, dell'arte e dell'uomo. È merito di Fausto Curi[1] l'avere posto nella dovuta evidenza il valore quasi di cesura o di frattura epocali rivestito dal saggio pirandelliano, che segnerebbe il vero e compiuto inizio della modernità letteraria italiana – premesso che è consustanziale e necessaria ad ogni autentica *modernità* artistico-letteraria la componente della "coazione alla teoria", vale a dire la vitale e ineludibile presenza di una riflessione critica ed estetica che non cessa al momento della creazione, anzi si insinua e si prolunga in quest'ultima, innervandola e vivificandola ma rendendola, nel contempo, più complessa, sofferta, problematica, e per ciò stesso più composita, mobile e tesa.

Per converso, fu il pregiudizio di un'ispirazione artistica intesa come pura ed immediata emozione naturalmente risolta in una "sintesi *a priori*" di forma e contenuto, senza mediazione critica, a provocare la profonda incomprensione della poetica e dell'arte di Pirandello da parte di Croce, che parlerà di «convulso inconcludente filosofare» (e la cui estetica, del resto, a Pirandello appariva «astratta, [...] monca e rudimentale», «intellettualistica senza intelletto», ottusamente e paradossalmente tesa a dimostrare, per via razionale, logica, argomentativa, la natura alogica e prerazionale della genesi della creazione

[1] Cfr. F. Curi, *L'"umorismo" di Pirandello nel sistema della modernità letteraria*, in *Studi sulla modernità*, a cura di Id., Bologna, Clueb, 1989 (poi in Id., *Il possibile verbale*, Bologna, Pendragon, 1995).

artistica[2]). La coscienza, dice Pirandello nell'*Umorismo*, è «lo specchio in cui il pensiero si rimira», anzi «il pensiero che vede se stesso»: una sorta, verrebbe da dire, di aristotelica o hegeliana *noesis noeseos*, «pensiero del pensiero», *Selbst-Bewusstsein* o autocoscienza dello spirito che ha raggiunto, tramite il movimento della riflessione, la piena e compiuta identità con se stesso, ma distintamente da ogni realtà esterna, in una forma e un modo tutti raccolti entro la sfera chiusa e protetta della creazione letteraria, e profondamente impregnati dei problemi formali ed esecutivi che essa pone (onde Pirandello non soggiace alla hegeliana *Aufhebung*, alla "morte dell'arte" o al suo "superamento" in direzione di una più pura, essenziale e razionale coscienza filosofica, poiché la sua arte personifica e incarna, quasi con una sorta di interamente laica *sarkosis*, i concetti filosofici, le visioni e le letture del mondo e dell'uomo in personaggi che vivono e agiscono, che si muovono e parlano e patiscono con un'evidenza, una concretezza e una corporeità quasi naturalistiche, se non, almeno da un certo momento in poi, espressionistiche).

Ma, nell'arte umoristica, la riflessione non è solo passivo e inerte «specchio in cui il sentimento si rimira»; essa «lo analizza spassionandosene», assumendo cioè una posizione di artificiale e straniante distacco, e «ne scompone l'immagine». Come rilevava già Bonaventura Tecchi, Pirandello non è lontano dal Tieck del *William Lovell*, storia turbinosa e allucinata del traviamento e dello smarrimento esistenziale di un giovane pensatore travolto dall'edonismo e dal libertinismo,

[2] Cfr. B. Croce, *L'umorismo* (1903), in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, pp. 281-291; Id., *«L'Umorismo» di Luigi Pirandello* (1909), in Id., *Conversazioni critiche*, ivi, 1942, pp. 43-48; Id., *Luigi Pirandello* (1935), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, ivi, 1957, pp. 354-373; L. Pirandello, *L'umorismo*, Firenze, Battistelli, 1920 (seconda edizione – dopo la prima, apparsa nel 1908 presso la gloriosa Carabba di Lanciano – con l'aggiunta di velenose punte anticrociane); Id., *La poesia di Dante*, in *L'idea nazionale*, 14 settembre 1921 (poi in Id., *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965, pp. 331-342).

in cui l'ossessivo ricorrere delle figure della riflessione e dello sdoppiamento visualizza proprio – pur se nell'ottica non di una conferma e di un inveramento, ma al contrario di uno spaesamento e di una dissoluzione – la concezione idealistica dell'autoriflessione, del pensiero che pensa e rappresenta se stesso nel momento e nell'atto di pensarsi. Come osservava il Freud del *Perturbante*, il *doppio* e il *sosia* (che nell'opera pirandelliana ricorrono ossessivamente, sotto i simboli inquietanti dell'ombra e dello specchio) visualizzano e concretizzano, nella deformazione stentata e dolorosa della maschera allegorica, l'insistita ed implacabile «autoriflessione critica» e «consapevole» che conduce, infine, alla dissociazione dell'io, alla disgregazione di un soggetto diviso e lacerato fra se stesso e la propria reduplicante rappresentazione. L'autocoscienza dell'idealismo romantico, il vasto movimento ontologico e speculativo dello spirito che perviene all'identità con se stesso ritrovandosi e ri-conoscendosi nelle sue manifestazioni e incarnazioni naturali e storiche, privati ormai delle loro certezze trascendenti e dei loro ancoraggi metafisici si traducevano nell'autoriflessione frenetica, ossessiva, quasi autistica, della nevrosi e della dissociazione. L'io fichtiano che "pone se stesso" e "pone il non-io" è ormai chiuso in se medesimo, soffocato dal carcere dei propri stessi saldi confini, dalla folla delle sue facoltà, delle sue idealità, delle sue aspirazioni, e insieme disgregato e frantumato dalla miriade dei suoi specchi e delle sue maschere. Per il Fichte della *Dottrina della scienza*, «l'Io originariamente pone assolutamente il suo proprio essere»; e la *Missione del dotto* tratteggia l'interminabile cammino di un «perfezionamento indefinito» vòlto al raggiungimento della «completa armonia con se stesso». Ma la visione dell'uomo propria del romanzo moderno non può, per la sua stessa complessa e sofferta natura, che fare di quel percorso e di quel cammino una via scoscesa e franta, un sentiero impervio e frastagliato, punteggiati di faglie e di ferite che lasciano trapelare ad ogni passo, d'improvviso, l'orrido abisso del vuoto, del nulla, dell'insensatezza ultima e fondamentale, dello smarrimento immedicabile. L'antieroi-

ca e umoristica odissea di Mattia Pascal rivisita e trasfigura, in fondo, questo cammino verso l'autocoscienza, facendo di quest'ultima il riconoscimento non dell'essere ma del non-essere, della morte piuttosto che della vita, non dell'esistenza, ma della sua nullificazione (emblematicamente rappresentata dalla figura dell'uomo, morto-vivo, che reca omaggio alla propria tomba), dell'ombra piuttosto che del corpo. Se per l'idealismo romantico il soggetto è la dimora dell'essere, lo specchio in cui l'Assoluto e o Spirito si riconoscono, si inverano, prendono coscienza, per la modernità tardo-ottocentesca e novecentesca esso è, semmai, la sede di un trauma, di uno spaesamento, di una disarmonia, di una perdita di coordinate e di equilibri. Non siamo lontani, così, dall'"autoriflessione dissolvente" degli esistenzialisti, o magari dallo "stadio dello specchio", sospeso fra riconoscimento e alienazione, teorizzato da Lacan e indagato dalla sua allieva Luce Irigaray, o, prima ancora, dalla *Nichtigkeit*, dal *Komisch-Nichtige*, dall'«annientamento attraverso il comico» definiti e studiati da Theodor Lipps, maestro di Pirandello nel giovanile periodo di studi trascorso a Bonn. In ogni caso, si tratta di una forma complessa e perturbante di autocoscienza, di consapevolezza di sé che non definisce e non rafforza i contorni e le fisionomie del soggetto e dell'identità, ma al contrario li sollecita, li sommuove, li àltera fin quasi a disgregarli e ad annullarli, distruggendo e dissipando il soggetto e l'io e, nel contempo, la percezione e la rappresentazione che essi hanno di se stessi. È precisamente in questo senso che, per Pirandello, «conoscersi è morire», incamminarsi faticosamente, tramite un doloroso travaglio autoanalitico, verso un'autoconoscenza e un'autocoscienza traslucide e piene, equivale, per l'uomo come per l'artista, a perdere l'immediatezza, la genuinità e la naturalezza indispensabili a quella che Pirandello chiama, con espressione mutuata forse dallo *Zibaldone* leopardiano, la «nuda vita», l'esistenza piena, libera, impregiudicata, autenticamente e intensamente sentita, ormai preclusa all'uomo della *décadence* se non a condizione di quell'estatica, e dunque individualistica ed asociale, immedesimazione panica con il vasto

grembo e l'immenso palpito della natura; un'immedesimazione che sarà infine attinta, dopo la rottura di ogni convenzione sociale e l'estremo rifugio in una follia sospesa fra autenticità e simulazione, dal paradossale e cogitabondo protagonista di *Uno, nessuno e centomila*.

Aveva ragione Gobetti, in veste di critico teatrale, a definire Pirandello «poeta della dialettica», autore ed artista che aveva personificato e drammatizzato in modo emblematico i conflitti della coscienza, i drammi della consapevolezza, i razionali e vigili tormenti dell'uomo moderno, ormai esiliato dalla naturalezza e dall'ingenuità dell'Eden; altrettanto correttamente, in pagine forse troppo presto dimenticate, ma che suscitarono l'interesse, e in parte il consenso, dello stesso drammaturgo, l'Eugenio Levi del *Comico di carattere da Teofrasto a Pirandello* osservava che l'arte di Pirandello patisce la stessa dannazione dei suoi personaggi, quella cioè di «vedersi vivere»[3]. Come il Leopardi del *Canto notturno* (in versi su cui non a caso mediterà il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali*), così Pirandello mostra una condizione umana tormentata e problematica nella misura in cui si distanzia tanto dalla «nuda vita», puramente sensitiva e istintuale (sebbene la ragazza che, nella novella che dà il titolo al libro, chiede, dopo essersi nuovamente innamorata, dopo essere rinata alla vita e al desiderio, di essere ritratta senza veli nel monumento funebre del promesso sposo, possa incarnare la reazione, ostinata e quasi disperata, della pura e primigenia vitalità alla stasi e all'irrigidimento, gelidi e dolorosi, della morte), quanto dal grezzo ed irriflesso "esser-ci" e "stare nel mondo" della gente comune, della massa orba e incosciente, che, come si legge nella novella *La distruzione dell'uomo*, impregnata di spiriti schopenhaueriani, "vive per vivere senza sapere di vivere", greve ed inerte strumento della cieca ed irrazionale

[3] Cfr., rispettivamente, P. Gobetti, *«Sei personaggi in cerca d'autore» di Luigi Pirandello*, in Id., *Opera critica*, parte seconda, Torino, Einaudi, 1927, pp. 68-71; E. Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, ivi, 1959, pp. 29 e 170-171.

volontà di vita, vive per continuare a vivere, e dunque soffre per continuare a soffrire, e perpetuare la propria vita e la propria sofferenza in una discendenza altrettanto ignara e cieca (nella novella, il protagonista ucciderà una donna gravida non tanto per una sorta di gidiano, immoralistico o superomistico, "atto gratuito", quanto nell'illusione di poter emblematicamente annullare, in quella donna e nel suo feto, l'istinto di riproduzione e di sopravvivenza che aggioga ed opprime l'umanità, rendendola schiava inconsapevole e condannandola ad una eterna e vana sofferenza). Ma la sola alternativa a questo inerte e cieco "vivere per vivere" è, poi, il dramma del "vedersi vivere", la condizione contratta, soffocata, disincantata, amara, tragicamente ironica, dolorosamente scettica, di chi "ha capito il gioco", "non si inganna più", non cede più all'inganno dolce e caldo della vita e dell'umanità, e persegue fino all'estremo la *Nichtigkeit*, l'"annullamento", dell'umorismo; di chi si chiude, fino all'implosione e all'annichilimento, nella propria autocoscienza raggelata e sogghignante: la condizione di chi, dirà Sbarbaro, non vive più, ma «sorride e guarda vivere se stesso».

Tornando all'*Umorismo*, se il mero *comico*, destato dal semplice «avvertimento del contrario», suscita un riso scomposto e spensierato, liberatorio e fragoroso, l'«avvertimento del contrario», su cui si fonda il più meditativo, distante, sottilmente contristato umorismo, desta un sorriso amaro, chiaroscurale, perplesso, un'amara piega di labbra quasi da *prosopon*, da maschera arcaica: un riso, insomma, a cui possono mescolarsi le lacrime, un comico (o un tragico) già avviati, come Pirandello dice arieggiando forse una terminologia hegeliana, al proprio «superamento» attraverso il comico (o il tragico) stessi – cioè, ancora una volta, attraverso quell'operazione riflessa della coscienza critica che l'autore compie sulla propria materia suggerendola e sollecitandola, di riflesso, nel lettore e nel critico. L'umorismo, si legge nel saggio *Un critico fantastico*, «è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: è come un'erma bifronte, che ride per una faccia della pianto della faccia opposta»: non solo il riso coesiste con il pianto e

lo accompagna, ma, come nell'"ironia tragica" dei romantici tedeschi, trae origine e nutrimento dal pianto stesso, risponde con il proprio suono stridente e beffardo alle dolorose contraddizioni e ai drammatici contrasti dell'esistenza. Come il «cuore» di Gozzano, l'umorismo di Pirandello è un «fanciullo giocondo / che ride pur anco nel pianto», che assume una ironica lontananza, un disincantato distacco rispetto al proprio stesso dolore, alla propria stessa romantica sofferenza.

Nell'opera umoristica, la romantica «fiamma del sentimento [...] si tuffa [...] e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione». Qui, malgrado la ben nota, e più volte dichiarata, avversione di Pirandello per il simbolismo, malgrado i suoi giudizi negativi sulla poesia del Pascoli e sul D'Annunzio delle *Vergini delle rocce*, e nonostante le frecciate da lui rivolte, in versi giovanili, all'indirizzo di Verlaine come del «mio Mallarmé che troppo tace», si sarebbe quasi tentati di richiamare l'«acqua gelata» della fontana in cui tanto l'Erodiade di Mallarmé quanto la dannunziana Francesca da Rimini, incarnazioni l'una e l'altra di una bellezza eburnea, algida, aristocratica, sdegnosamente consapevole di sé, contemplano le proprie membra pallide e perfette. E, in effetti, fino al Narciso di Gide e di Valéry, l'attitudine dell'autoriflessione, dell'autocontemplazione estatiche e insieme nullificanti, verrà a rappresentare emblematicamente la posizione e la condizione, esistenziali e intellettuali non meno che artistiche, del soggetto pensante e creatore che si vede vivere, concepire, creare, fino alla nevrosi, alla schizoidia, alla paralisi, al silenzio chiuso e cupo dell'impotenza e della stasi (e si ricordi qui, per analogia o per contrasto, il "silenzio di cosa", pur aperto all'ascolto dell'altro, alla pietà, alla *caritas*, in cui infine ripara e si raccoglie il protagonista dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, vero e proprio martire della Tecnica alienante, reificante, disumanizzante, uomo ridotto, paradossalmente, ad appendice e funzione della macchina, e raggelato testimone della dissacrazione e del disincantamento cui è sottoposta un'arte ormai detronizzata e mercificata nell'era della sua fredda ed impassibile "riproducibilità tecnica").

L'accostamento a Valéry (che Pirandello, in un'intervista apparsa sulla *Fiera letteraria* del 27 dicembre 1931, ricorda, accanto al "polifonico" Joyce, a Proust, a Lawrence, come «lucidissimo prosatore», ancorché «poeta un po' sofistico») si giustificherà qualora si consideri l'importanza che la *riflessione*, in senso sia proprio che traslato, riveste in *Monsieur Teste*, in cui tra l'altro essa provoca, come in Pirandello, una disgregazione dell'identità del soggetto, reso perpetuamente cangiante, a tal punto che non esiste, non può esistere, di Teste, un ritratto unico e fedele, poiché «i suoi volti sono innumerevoli». «Io mi comprendo dall'estremità del mondo fino alla mia parola silenziosa; e dall'informe *cosa* che si desidera alzandosi, lungo le fibre note e gli ordinati centri, io mi *sono*, io mi rispondo, io mi rispecchio e mi rifletto, io fremo dell'infinità degli specchi – io sono di vetro»[4]. Non siamo lontani dal pirandelliano «silenzio di cosa», dalla pace della meditazione, dalla quiete assorta che avvolge il soggetto ripiegato su se stesso, intento a riflettere se stesso per riconoscersi più limpidamente nell'immagine riflessa, teso alla contemplazione e alla comprensione di sé, della propria coscienza, del proprio pensiero – dal virgiliano e leopardiano «limpido silenzio» della notte stellata, in cui la scrittrice Silvia Roncella, protagonista di *Suo marito*, si ristora e si purifica dalle falsità e dalle strumentalizzazioni degli ambienti letterari, alla ricerca di un'impossibile autenticità, di una piena, inattingibile identità con se stessa, di una conciliazione e una pacificazione, quanto mai ardue, con la propria interiorità genuina e profonda.

Ancora come Monsieur Teste, l'uomo pirandelliano, «mistico senza Dio», non riceve e non riflette l'assoluto nell'individualità, ma riverbera e reitera, fino all'ossessione e all'annientamento, l'individualità in se stessa. Nell'esile, impalpabile, appena conoscibile, spazio fra l'io e la sua immagine riflessa, fra il soggetto e la sua coscienza ulteriore, si insinua e spira il

[4] P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, con uno scritto di G. AGAMBEN, Milano, SE, 1988, p. 55.

soffio logorante del nulla (il «soffio» che, proprio come in una novella dell'ultimo Pirandello, infligge, magicamente, la morte), si allunga il cuneo atroce dell'assenza di significato, cola il veleno denso del vuoto. «Il mio pensiero si è pensato, ed è pervenuto ad una Concezione Pura», aveva scritto, in un senso non dissimile, Mallarmé in una famosa lettera a Cazalis del 1867, tutta pervasa anch'essa dal gelo dello specchio, dalla simbologia algida ed intellettualizzata dell'immagine riflessa come sola conferma, solo possibile fondamento di conoscenza e di esistenza, come ultima barriera eretta contro il limite e la soglia estremi dell'Abisso e del Nulla – e proprio Mallarmé canterà il «bianco silenzio» delle pagine pronte ad accogliere la creazione meditata e sofferta del genio, e tenterà di fermare nel verso le armonie ineffabili della *Sainte* «musicienne du silence».

La riflessione e l'autocoscienza si esercitano e prendono forma, per l'appunto, nel silenzio. Si legge ancora nell'*Umorismo* che l'uomo «si vede vivere» proprio «in certi momenti di silenzio interiore, in cui l'animo nostro si spoglia di tutte le finzioni abituali e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti»; la vita stessa appare «in una nudità arida, inquietante» (la «vita nuda» è, stavolta, esposta e sottoposta alla luce disgregante e impietosa della consapevolezza), e l'esistenza, «quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore», «appare priva di senso, priva di scopo». Non siamo troppo lontani, mi pare, dall'*Angst* di Heidegger o dal "presentimento della follia" di Cioran, insomma dalla presa di coscienza grazie a cui l'individuo comprende che lo sgomento e lo smarrimento improvvisi, apparentemente immotivati («non c'era niente……»), sono, in realtà, abissali e lancinanti epifanie del niente e del vuoto, rivelazioni negative di un Nulla che, precisamente, «era là», e là si manifestava con tutta l'evidenza, tangibile e presente, di un ente o di una sostanza. Montale, anch'egli in certo modo figlio, non diversamente da Pirandello, della dissoluzione e della perdita delle certezze ideologiche e conoscitive ottocentesche (fossero esse idealistiche o positivistiche, dettate dalla filosofia o dalla scienza), si ricorderà, forse, proprio della pagina pirandelliana

appena citata quando, nei *Limoni*, tradurrà in parola e verso i «silenzi in cui le cose / si abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto»: anche in quel caso, lo sguardo disincantato, amaro, distante, che ha cacciato dal mondo ogni «disturbata divinità», non riuscirà poi, con le sue sole forze, a condurre l'uomo smarrito «nel mezzo di una verità», dopo avere scovato e sciolto «l'anello che non tiene».

L'*Umorismo* si conclude con una pagina inquietante. Come, dice Pirandello, nella vita vi è una componente di «impreveduto», un elemento imponderabile, ribelle ad ogni previsione e ad ogni calcolo, sottratto ad ogni possibile razionalizzazione, così «nelle anime» c'è un «abisso», qualcosa di simile all'*Abgrund* degli esistenzialisti, un fondo oscuro ed insondabile, attraversato di tanto in tanto da «pensieri inconseguenti» e «lampi di follia» (e si noti che, analogamente, le oziose e disordinate letture filosofiche di Mattia Pascal bibliotecario desteranno nel suo già balzano cervello «pensieri subiti, strani, quasi lampi di follia»), e sul quale si deposita e si espande quel fluido e cangiante «silenzio interiore» di cui prima si parlava.

Accostando poi due dei principali modelli del *Fu Mattia Pascal*, cioè l'anfibio, proteiforme e sempre sfuggente Sterne e lo Chamisso, inquietante e diabolico, della *Meravigliosa storia di Peter Schlemil* (racconto del giovane che, in cambio di una ricchezza inesauribile, vende al maligno la sua ombra, finendo così escluso dalla società e abbandonato dall'amata), Pirandello evoca la figura e il simbolo dell'ombra, che tanto Freud quanto, nel saggio *Il doppio*, il suo allievo ribelle Otto Rank, concordavano nel considerare, accanto a quelli dell'immagine riflessa nello specchio, tipiche rappresentazioni del *sosia*, dell'identità sdoppiata e reduplicata, e dunque della disgregazione dell'io, della dissociazione schizoide, della deformazione paranoica, dell'ossessivo o nevrotico "vedersi vivere" e "sentire di sentire". «L'umorista bada al corpo e all'ombra; e talora più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far smorfie al corpo». La riflessione speculare e la proiezione dell'ombra sono entrambe

spie rivelatrici dell'assiduo e disgregante lavorìo autoanalitico esercitato tanto dall'artista sul farsi e sul prendere forma della propria opera, quanto dal personaggio problematico, tormentato, "ragionatore", sulla propria vita e sui propri sentimenti. E quell'ombra torturata, contorta, atteggiata a ghigno o smorfia, mostra come, nell'arte di Pirandello, l'autocoscienza e la consapevolezza non si risolvano, come invece nel simbolismo, in rarefatta ed alata idealizzazione, ma, piuttosto, in deformazione grottesca e in contorsione espressionistica.

I simboli dell'ombra e dello specchio tornano nella produzione romanzesca, dal *Fu Mattia Pascal* ad *Uno, nessuno e centomila*. Del resto, se è vero che il *Fu* vede la luce nel 1904, l'*Umorismo* quattro anni dopo e (secondo la ricostruzione di Giancarlo Mazzacurati, suffragata tra le altre cose dalle lettere pirandelliane a Massimo Bontempelli) il primo nucleo della genesi di *Uno, nessuno e centomila* è da collocare intorno al 1910, si può dire che le problematiche essenziali e cruciali del mondo pirandelliano prendano forma nello stesso breve giro di anni, agli albori del nuovo secolo, a partire soprattutto dall'anno terribile, il 1903, che vide l'allagamento delle zolfatare su cui lo scrittore basava la sua libera ed invidiabile condizione di *rentier* e segnò l'inizio della follia della moglie, Maria Antonietta Portulano: una crisi, quella del 1903, che (come, molto più tardi, le ombre e i contrasti del difficile, ambiguo, incompiuto sodalizio senile con la prima attrice Marta Abba) condusse lo stesso Pirandello fino alle soglie della follia e del suicidio, e da cui l'uomo e l'artista riuscirono a risollevarsi solo grazie alla letteratura, alimentata peraltro dalla stessa dolente e ostinata autocoscienza che era propria dei suoi personaggi e che era, a sua volta, parte integrante del delirio psicotico, della "lucida follia" e, nel contempo, della creazione letteraria che da quella follia traeva – trascendendola, raffreddandola, cristallizzandola – materia e alimento. Come scriveva Heine, caro a Pirandello, in un passo dei *Canti della creazione* citato, non a caso, da Freud nell'*Introduzione al narcisismo*, «Fu la malattia a darmi / l'intimo impulso creativo: / creando vidi che guarivo, / creare per me fu guarire».

Dopo aver reagito ad un violento e grottesco litigio, convulso e frenetico, fra la madre e la suocera con un *risus sardonicus*, con un ghigno doloroso, disperato, amaramente umoristico, Mattia corre allo specchio per «accertarsi», compiaciuto, delle lacrime che si frammischiano a quel riso, e vede il suo occhio strabico, si riconosce nel proprio obliquo e straniato sguardo sul mondo e sull'umano – nella metà, per così dire, dell'erma del suo sguardo che, «disperata», guarda «più che mai altrove», come a negare, o ad ironicamente annichilire e azzerare, una realtà paradossale, lacerata, scontrosa. Personificazione, quasi, dell'arte umoristica, Mattia Pascal (il cui nome stesso presenta una contraddittoria e quasi inesauribile molteplicità di possibili allusioni e significazioni, dal celebre filosofo, indagatore dell'angoscia dell'uomo smarrito nell'"eterno silenzio" del cosmo e agostinianamente sospeso fra i "due infiniti" del peccato e della grazia, dell'abiezione e della redenzione, alla bizzarra figura di Théophile Pascal, esponente di quell'antroposofia, di quello spiritismo e di quella metapsichica da cui Pirandello fu per lungo tempo attratto, all'idea stessa di una mistica "mattezza", di una semidivina follia associata all'archetipo *pasquale*, per quanto dissacrato e straniato, della morte e della risurrezione[5]) contempla sé medesimo nel momento e nell'atto stessi di ridere di sé nell'ora del dolore, di assumere una posizione di ironico e straniante distacco da se stesso e dalla propria tragedia esistenziale. In uno scritto del 1920, *Ironia*, coevo alla riedizione dell'*Umorismo*, Pirandello, memore forse della "farsa trascendentale" teorizzata, in àmbito romantico, dai fratelli Schlegel non meno che del riso tragico, diabolico, grottesco indagato da Baudelaire in *De l'essence du rire*, osservava che «anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, [...] può diventare una farsa»; e, anche in quella pagina, ricompariva l'icona dell'ombra, sotto forma delle «goffe

[5] Si veda, per questa possibile interpretazione in chiave cristiana, U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma, Bulzoni, 2001.

ombre», dai tratti anormali, deformanti, grotteschi, che possono essere scòrte «in ogni gesto tragico».

Quando poi Mattia, appropriatosi dell'identità di un anonimo suicida, dovrà rassegnarsi all'impossibilità di vivere e amare senza «documenti», senza un'identità legalmente attestata, una "forma", una "maschera", un ruolo (tanto che Croce sarà indotto a liquidare il romanzo come «trionfo dello stato civile», degno tutt'al più di essere ridotto ad una novella semplice e leggera), la sua vita gli apparirà come «l'ombra d'un morto» (espressione, questa, che riposa forse sull'archetipo tragico, sofocleo e poi shakespeariano, dell'uomo e di ogni sua ambizione come «ombra di un'ombra» e «ombra di un sogno») che, svincolatasi dai «lacci della vita», è però «viva per la morte» e «morta per la vita», sospesa e imprigionata in un indecidibile limbo fra vita e morte, persistenza e annullamento, paragonabile precisamente al *Kamaloka* di cui parlava, in *The Astral Plane*, il Ledbeater, autore letto da Pirandello non meno che dai suoi personaggi, vale a dire ad uno spazio aleatorio e caotico, ad una specie di immateriale e virtuale cornice dantesca in cui le anime dei suicidi, ormai sciolte dai corpi ma nondimeno non del tutto libere dalla materia, dalla carne, dal desiderio, si dibattono senza posa e senza speranza di pace[6]. Come il protagonista di *Wakefield*, un racconto di Hawthorne, così anche Mattia, dopo aver sperimentato la fuga dalla società attraverso una finta morte, deve infine rientrare in essa e accettarne le regole, pena il precipitare nell'inconsistenza e nel nulla, il divenire «paria dell'universo» («the outcast of the universe»)[7]. Analogamente, la *Mort d'Olivier Bécaille* di Zola narrava la vicenda di un uomo che, ridestatosi da una morte apparente e riemerso dal proprio sepolcro, non aveva poi – quasi novello

[6] Circa l'influsso dell'antroposofia e della metapsichica su Pirandello, cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Garzanti, 1981, e A. ILLIANO, *Pirandello fra metapsichica e letteratura*, cit.

[7] L'accostamento è stato suggerito da Arnaldo DI BENEDETTO ne suo contributo incluso nel libro *Lo strappo nel cielo di carta*, a cura di N. BORSELLINO, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1988.

Amleto – l'ardimento e la forza morale necessari per vendicarsi di colui che aveva preso il suo posto accanto alla moglie. Lo stato del *Kamaloka*, la condizione limbica ed irrisolta dello spirito suicida sospeso e fluttuante fra la reminiscenza della vita e l'insensibilità della morte, irrompe con evidenza e con forza nel breve ed enigmatico capitolo XIV. Al termine di una seduta spiritica fraudolenta e farsesca, che tra l'altro dà ad Adriana e Mattia, già trasformatosi in Adriano Meis, la possibilità di manifestarsi reciprocamente il loro amore (circostanza, questa, di cui forse si ricorderà lo Svevo della *Coscienza di Zeno* nel rappresentare i maldestri ed aleatori tentativi di seduzione del suo protagonista), il soprannaturale e il fantastico si manifestano, quasi a voler rivendicare il proprio diritto e il proprio spazio di contro ad ogni scettico razionalismo (e pur all'interno di una cornice narrativa di apparenza sostanzialmente ancora realistica, e a tratti quasi naturalistica), sotto la forma di un pugno che un'enigmatica entità, una misteriosa forza (additata poi da Mattia-Adriano nello spirito dell'anonimo suicida rinvenuto alla Stia, ed erroneamente identificato proprio con lui) sferra sul tavolino. Lo stato intermedio della morte-vita, dell'indecisione fra la luce e il buio, fra il corpo e la sua ombra, non potrebbe manifestarsi in modo più intenso e tormentoso.

La maschera dell'umorismo, il Giano bifronte di vita e morte, riso e pianto, svela qui tutta la piega contorta e spasmodica della sua tragica ambiguità, che dalla pagina dell'opera non può che trasfondersi, trasferirsi, reincarnarsi, proprio con la fluidità avvolgente dell'ectoplasma o del perispirito, del "lemure" o della "spoglia fluidica" (sorta, quest'ultima, di metamorfosi spiritistica ed occultistica dell'archetipo e dell'idea platonici), nella scrittura dell'interprete, e, attraverso la ricettività e la tensione, in certo modo a loro volta medianiche, in essa insite, nel lettore. Nelle *Memorie sulle scienze occulte*, Schopenhauer identificava espressamente l'eterna, sovrapersonale e inconsapevole Volontà di Vita proprio con l'universale rete del magnetismo, che avvolgeva e abbracciava, in una sorta di immateriale ed inconoscible *corpus mysticum*, i vivi e i defunti, e li metteva in

comunicazione gli uni con gli altri, fondendo e confondendo l'impulso vitale con la morte che l'attende, e verso cui esso inconsapevolmente si protende. Questo Schopenhauer non è molto diverso da quello di un racconto di Maupassant, *Auprès d'un mort*: una creatura divisa fra la purezza del pensiero, dell'«essere immateriale, sciolto, libero, onnipotente e dominatore», e la fetida grevità della carne, e dal volto atteggiato ad un ironico e scettico sorriso che la degradazione impietosa e ributtante della morte fisica muterà in ghigno diabolico e feroce. E a questa perenne, irrisolta esitazione fra vita e morte, fra luce e tenebre, allude forse anche il celebre episodio del teatrino di marionette in cui Oreste potrà essere sorpreso da uno «strappo nel cielo di carta», e assalito dai «dubbi di Amleto»: all'eroe classico, sicuro e ostinato nella ricerca di quell'atroce verità che pure non sarà salvezza ma condanna, non quiete ma tormento, follia, accecamento, si è sostituito l'eroe moderno, preso senza scampo fra le maglie di quell'ambiguità, esistenziale e insieme retorica, che è propria dell'ironia tragica: un personaggio, Amleto, combattuto senza speranza e senza approdo fra essere e non-essere, necessità della vendetta ed esitazione, e che infine prende una risoluzione (dopo avere, tra l'altro, palesato la propria conoscenza dei piani e dei raggiri orditi dai suoi nemici attraverso un estemporaneo *jeu* metateatrale che può prefigurare il Pirandello della trilogia del "teatro nel teatro") solo quando la morte è imminente, e il suo amaro calice non può più, ormai, essere allontanato.

E andrà ricordato, ad ulteriore riprova della fondamentale ascendenza germanica dell'ispirazione pirandelliana, che tanto lo Schlegel dei *Frammenti* e del saggio *Sullo studio della poesia greca* quanto il Lessing della *Drammaturgia amburghese* (opera su cui il giovane Pirandello svolse, o almeno progettò, un'esercitazione accademica) e il Goethe dell'epistolario coglievano la profonda ed inquieta *modernità* di queste esitazioni, di queste irresolutezze, di questi tormenti. A parere di Schlegel, il «carattere di Amleto», «con la sua smisurata sproporzione fra le energie attive e l'energia del pensiero», rappresentava

emblematicamente «l'indissolubile disarmonia che costituisce il vero oggetto della tragedia filosofica». E il Lessing della *Drammaturgia amburghese* (XI) ravvisava in Amleto tutti i «segni di un animo scosso dalla paura e dall'orrore», sentimenti che coinvolgevano, con tipico effetto di catarsi tragica, anche l'animo dello spettatore. Da Lessing sembra poi derivare la stessa giustapposizione fra Shakespeare e Sofocle, considerati entrambi, in chiave preromantica, come geni assoluti, per bocca dei quali era stata la natura stessa, nella sua purezza e nella sua genuinità, a parlare, e che avevano per sempre fissato ed assolutizzato, nell'"universale fantastico" dell'"eroe" tragico, le passioni più accese e più essenziali dell'uomo, offrendo nel contempo la chiave sublime della loro purificazione (più ironica, distaccata, problematica, disincantata, e perciò più moderna, è ovviamente la rilettura pirandelliana di questo accostamento: Oreste ha «i dubbi di Amleto» proprio perché ha perso la stabilità e la solida identità dell'eroe tragico). In uno scritto del 1909, *Non conclude*, che preannuncia già alcuni temi di *Uno, nessuno e centomila*, l'*Amleto* di Shakespeare è richiamato, sulla scorta di Goethe, come esempio di opera «sublime [...] per la sua tremenda sconclusione». Analogamente, in *Uno, nessuno e centomila* si leggerà che la vita «non conclude», «non sa di nomi», aborre, anche a costo di dissolversi nel nulla dell'indistinto, ogni determinazione, ogni limitazione, ogni "forma" che ne dividano e ne irrigidiscano il libero e mobile fluire. Il tragico-umoristico risiede nell'insanabile conflitto dialettico che la coscienza critica indaga e nel contempo sollecita, illumina e insieme alimenta. Scriveva Herder che «Shakespeare è fratello di Sofocle» perché in entrambi «ogni illusione viene raggiunta attraverso questa autenticità, questa verità, questa creatività della storia senza la quale [...] non rimarrebbe più nessun elemento del dramma»[8]. Nella lettura tragica e trascendentale della storia, gli uomini non sono che strumenti, marionette, maschere,

[8] *La fortuna di Shakespeare*, a cura di G. BALDINI, Milano, Il Saggiatore, 1965, vol. I, p. 129.

per quanto consapevoli e coscienti possano essere del proprio doloroso destino; e l'*illusione*, il *ludus*, il gioco, l'inganno che il drammaturgo ordisce, che i personaggi subiscono e di cui lo spettatore e il lettore sono testimoni, e in certo modo complici, divengono, paradossalmente, secondo l'antica intuizione di Gorgia, lo strumento a prima vista assurdo di una verità e di una sapienza assolute e imperscrutabili. Non a caso si è potuto avvicinare l'*Enrico IV* al *Filottete* di Sofocle: nell'un caso come nell'altro, la vittima tragica, predestinata, isolata dal mondo, condannata al suo solitario e perpetuo tormento senza redenzione, trova una forza, una dignità e un riscatto nella capacità di comprendere, se non addirittura, per una sorta di *amor fati*, desiderare, la propria sorte e la propria apparentemente iniqua ed inspiegabile condanna.

Ma, tornando al romanzo, dal tormento della riflessione, dal rovello dell'autocoscienza, Mattia precipita (quasi platonicamente, e insieme paurosamente, *solutus corpore*, «sciolto dalla vita», e insieme prigioniero di una morte anonima, altra, non sua, che quasi ipostatizza in modo sovrapersonale l'essere-per-la-morte come possibilità essenziale, onnipresente, ineludibile della condizione umana, o magari la «volontà di morte», anch'essa eterna, impersonale, incausata, che teorizzava, in anticipo sulla freudiana "pulsione di morte", il Mainländer della *Filosofia della redenzione*) nel silenzio, altrettanto angoscioso, dell'abisso interiore, nel «vuoto», nella «nera ignota solitudine» – precisamente nel baudelairiano «abisso nero» della «meditazione», «popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato», nell'agghiacciante, pascaliana «immensità silenziosa» di cui il giovane Pirandello parlava fin da una lettera alla famiglia del 1886, e da cui riusciva a salvarsi e ad evadere solo con lo studio e la scrittura, che, come un sublime narcotico, come un refrigerante e purificante bagno letéo, gli consentivano di «dimenticare se stesso». Ma, come confermerà la trilogia del "teatro nel teatro", ogni forma, compresa quella letteraria, finisce per cooperare a quello stesso irrigidimento, a quella stessa sclerotizzazione del flusso vitale e della corrente esperienziale

che essa vorrebbe denunciare, disgregare criticamente, porre in discussione. Come Pirandello scriveva (memore dell'epistola L di Spinoza, secondo la quale «figura non aliud, quam determinatio, et determinatio negatio est», «la figura non è altro che determinazione, e la determinazione è negazione») in uno dei postumi *Foglietti*, la «forma» è l'«infinito che si finisce», l'assoluto che, come nelle estetiche dell'idealismo romantico, recide ed esclude una parte infinita di sé per realizzarsi, e dunque inevitabilmente limitarsi, in un oggetto determinato: dunque «in ogni forma è una morte», e «ogni affermazione è nel contempo negazione». Che, del resto, l'essere non possa darsi senza il non-essere, che, infine, Essere e nulla (in quanto entrambi privi di confini e determinazioni particolari) coesistano, se non addirittura vengano a coincidere, Pirandello poteva averlo appreso, come poi Sartre, anche dallo Hegel della *Scienza della logica*.

La rilettura pirandelliana dell'aporia amletica fra essere e non-essere può venir ricondotta a quella dialettica, a quel dissidio fra Vita e Forma di cui parlava, dando origine ad uno dei più fortunati luoghi comuni del "pirandellismo", Adriano Tilgher negli *Studi sul teatro contemporaneo*: la vita, nel momento stesso in cui cerca di manifestarsi, di concretizzarsi, di *con-sistere*, e dunque di fissarsi in modo definito e stabile, si irrigidisce e si isterilisce in una *forma* da cui, del resto, la vita stessa non può essere prosciolta e svincolata se non a prezzo di convertirsi in morte, di dissolversi nel vuoto e nel nulla, di diventare "soffio", chimera, spettro, polvere. La *forma* letteraria (e qui il pensiero di Pirandello converge con quello di Georg Simmel, che investigava le modalità dell'espressione artistica non meno che le soffocanti e alienanti strutture sociali dell'era industriale) non si sottrae a questa legge implacabile. «La vita o si vive o si scrive», dice Pirandello nel *Discorso su Verga*, o si esperisce nella sua immediatezza e nella sua autenticità o si disincarna e si inaridisce (come a parere di Pirandello avveniva nell'estetismo) nella stilizzazione dell'arte. L'autocoscienza critica insita nel fare artistico si muove e lavora proprio nello spazio, nell'interstizio mobile, dialettico, contrastato e

insieme impalpabile, inafferrabile, virtuale, che separa la vita dalla forma, il pensiero dall'espressione, la concezione dal suo tradursi in atto, in gesto, in parola. Come osservava il Freud del *Perturbante*, il sosia, il doppio, l'immagine, nati in un primo tempo per eludere ed esorcizzare la morte, per garantire una illusoria ed artefatta sopravvivenza, finiscono per ritorcersi contro il loro stesso creatore, per opprimerlo ed angosciarlo con la loro estraneità inquietante, la loro straniante alterità, la loro mobile fissità, aliena ed ossessiva. È significativo, in tal senso, che al cinema e alla fotografia, alla loro meccanica, artificiale e insieme casuale e inumana immodificabilità, Pirandello guardasse con un disagio e uno sgomento non dissimili da quelli con cui alla neonata arte fotografica – colpevole di fermare e deformare il libero fluire della vita e della percezione nella fissità allucinata dell'icona artificiale, meccanica, disumanizzata – guardava Baudelaire. Il *meccanismo* del teatrino di marionette è simile a quello della macchina da presa, sul cui effetto alienante e reificante rifletterà – in pagine che attrarranno l'attenzione del Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* – il Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio*, e trova riscontro, in pari tempo, nell'immagine della "macchinetta infernale" che Pirandello, nell'*Umorismo*, utilizza per caratterizzare la Logica, intesa (al pari della *Rettorica* cui Michelstaedter contrapponeva la sofferta, quasi eroica autenticità della *Persuasione*) come strumento, stavolta non tecnologico, ma concettuale e linguistico, di irrigidimento e schematizzazione artificiali del mondo e dell'umano, per loro natura liberamente vivi, fluenti, cangianti. I personaggi, osservava Benjamin in margine ai *Quaderni*, si sentono, una volta trapiantati dalla gestualità viva, calda, mai uguale, del teatro ai fotogrammi per sempre identici, fermi nella loro apparente mobilità, morti nella loro fittizia vita, come «in esilio» – un "esilio" in certo modo parallelo ed analogo a quello, platonico ma anche pirandelliano, dell'archetipo, del modello, dell'idea espulsi dal loro celeste regno e scagliati nel cieco carcere della materia impura. Se il corpo, la voce, il gesto dell'attore, pur

nella loro natura terrena e materiale, serbano in sé almeno un riflesso o una favilla del sacro fuoco, della grande anima da cui provengono, nell'immagine cinematografica, statica, immutabile, per sempre già data nella sua indefinita riproducibilità, quell'anima e quel fuoco non possono, invece, che spegnersi e giacere. La Tecnica, l'«epoca dell'immagine del mondo» si attestano, per citare l'Heiddegger di *Holzwege*, come momento drammatico quanto necessario dell'"oblio dell'essere", dell'esilio del pensiero dalla purezza e dall'integrità della radice e dell'origine. Se Von Kleist, altro autore caro a Pirandello, a conclusione dello scritto *Sul teatro di marionette*, concepiva la marionetta meccanica – al pari, si noti, del gioco di specchi – come finitizzazione dell'infinito nella sfera del finito, come manifestazione sul piano immanente di un ordine trascendente, assoluto, necessario, rispetto alla cui necessità e alla cui lontananza irremovibili e supreme l'assenza di consapevolezza della marionetta non era diversa dalla "coscienza infinita" del Divino, e il gesto dell'uomo appariva, non diversamente da quello della marionetta, alienato, inerte, eterodiretto, in Pirandello la marionetta appare, invece (secondo un'iconografia che giungerà alle estreme conseguenze in *Marionette, che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo, suo ideale discepolo), come uno strumento reificante, che reduplica e mima l'umano deformandolo ed alienandolo attraverso lo schermo della rigidità e dell'automatismo (e, si noti, il Bergson dell'*Essai sur le rire* intepretava il comico proprio come protesta e ribellione dell'*élan vital* contro lo straniante irrigidimento dell'automatismo e dell'artificialità).

Gli emblemi dello specchio, dell'ombra e dell'immagine artefatta ritornano in *Uno, nessuno e centomila*. La crisi d'identità del protagonista (legata ad una anomalia del naso che, avvicinabile da un lato allo strabismo di Mattia Pascal, dall'altro fa pensare al Gogol surreale e grottesco dei *Racconti di Pietroburgo*) nasce proprio mentre questi «indugia insolitamente davanti allo specchio». Il personaggio arriva a desiderare una solitudine assoluta, completa, possibile solo a prezzo di una

disgregazione dell'io che arriva fino a rendere impossibile il riconoscimento, da parte del soggetto, della propria immagine riflessa nello specchio – a condizione, in altre parole, di far cessare «ogni affermazione» dell'individuo, di annullare «l'intimità stessa della nostra coscienza». A quel punto, l'identità disgregata si fa «ombra» e «silenzio»: la voce del protagonista, ridotto ad un'«ombra» davanti alla moglie, si «stacca» da un «silenzio» che pare «fuori della vita». La follia in cui l'uomo in tal modo precipita e si disperde è però accompagnata, ancora una volta, dalla riflessione, dalla consapevolezza, dall'autocoscienza critica, dalla «coscienza della pazzia, fresca e chiara, [...] e lucida e precisa come uno specchio»; lo specchio è, anche in questo caso, adibito a stimolo ed emblema di autocoscienza, sia esistenziale che, indirettamente, letteraria. Sia Mattia che Vitangelo, si noti, si specchiano nella scrittura e nella pagina, affidano le loro esperienze e le loro memorie a un libro che, nel caso di Mattia, sarà poi sepolto in una biblioteca che ha, come si legge in una poesia di Borges, l'immobilità, le tenebre, il silenzio, la polvere del cimitero, e destinato ad essere letto solo dopo la «terza» e «definitiva» morte del narratore-protagonista, realizzando così in modo emblematico quella che è stata definita la "condizione postuma della letteratura".

Entro quest'àmbito simbolico, e in un modo che può ancora far pensare al lacaniano "stadio dello specchio", Vitangelo trova una singolare sintonia e una particolare corrispondenza con il personaggio ambiguamente sensuale di Anna Rosa, che vive «con sé» e «per sé», perennemente immersa in un'ombrosa atmosfera di «silenzio consapevole» e di «attesa vana», assiduamente intenta a contemplare nello specchio il proprio corpo con un «gusto d'attrice» che fa pensare all'eroina, multànime e scissa, di *Trovarsi*, e sedotta, forse, dallo stesso «orrore di essere vergine» che affliggeva, ancora una volta, l'Erodiade di Mallarmé, devota al culto della propria bellezza algida e sterile, così come certe esili e diafane figure femminili di Bontempelli (basti qui ricordare la protagonista di *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, chiusa fino a morirne nell'ascetico culto

della propria bellezza), sospese fra la carne e l'idea, il corpo e il significato, la descrizione e il simbolo[9]. «Non si può vivere davanti a uno specchio», la ammonisce Vitangelo, perché allora, immerso nell'«acqua diaccia della riflessione», per citare ancora l'*Umorismo*, il sentimento, paralizzato dall'eccesso di consapevolezza, «si gela». Agli occhi di Vitangelo, Anna Rosa incarna l'«irrimediable nostra solitudine», l'inevitabile aseità e l'irredimibile isolamento dell'io e della coscienza che assumono consapevolezza di se stessi. Quelle due solitudini sono attratte l'una verso l'altra, e pare stiano per fondersi, per colmarsi a vicenda. Ma, per una sorta di veto ancestrale, di freudiana "censura" o di incontrastabile istanza repressiva, la fanciulla – segretamente e ambiguamente complice della moglie di Vitangelo – spara all'uomo proprio al momento dell'abbraccio (uno sparo in cui saranno forse da vedere il simbolo o la trasfigurazione, indiretti e come schermati, della contrastata ed inibita unione con Marta Abba, dell'enigmatica «atroce notte» di Como, cui allude una lettera del maestro all'attrice[10]).

Ma, se da un lato l'atteggiamento di Pirandello pare – irridendo la certezza classica e stoica della «conscientia» che «pluris valet quam hominum sermo», della coscienza individuale superiore ed intangibile rispetto alla molteplicità delle opinioni, dei giudizi, dei punti di vista – negare e sovvertire i valori di ogni umanesimo, di ogni visione che faccia, nel senso più lato, dell'uomo il supremo giudice di sé medesimo e il libero artefice del proprio destino, dall'altro si può avere la sensazione che egli infine rivisiti e ripensi, in chiave moderna, e per ciò stesso problematizzata e straniata, l'ideale classico e poi cristiano, a un

[9] Si possono vedere, sul pirandelliano "teatro dello specchio", L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Pirandello*, Bari, Dedalo, 1992; B. Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Poetiche teatrali di Luigi Pirandello*, Catania, CUECM, 1984; C. Donati, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, ESI, 1994 (che riprende in parte e rielabora il precedente *La solitudine allo specchio*, Roma, Lucarini, 1980).

[10] Cfr. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 20.

tempo senecano e agostiniano, del «vindicare se sibi», dell'«in se ipsum redire», del «rivendicare sé a se stesso» e «tornare in sé», del riparare nel silenzio della meditazione e dell'autocoscienza, rifuggendo il convulso e contradditorio romorìo dell'esteriorità e del vivere inautentico. D'altra parte, nemmeno l'antichità, almeno nei suoi aspetti più vicini alle inquietudini dello spirito moderno, ignorava l'angoscia esistenziale, l'insoddisfazione interiore, il rifiuto di se stessi («taedium et displicentia sui»); essa stessa conosceva, a volte, lo smarrimento dell'animo che, invaso e sommerso dalle tenebre della disperazione, quando tutti i valori e tutti i punti di riferimento paiono sovvertiti e disgregati («velut eversis virtutibus»), «agitur in noctem», è trascinato nella notte del vuoto e dell'insensatezza (Seneca, *De tranquillitate animi*, II, 10; XV, 1).

La conciliazione, infine operata da Moscarda, fra il «Dio di dentro», divinamente «folle» (trasfigurazione, in fondo, del platonico *enthousiasmòs* così come della senecana e agostiniana verità che parla *in interiore homine*), e il «Dio di fuori», rappresentato dalla chiesa, dalla religione istituzionalizzata e socializzata, nulla toglie al primato, per quanto conflittuale e intrinsecamente dialettico, della coscienza individuale, che viene semmai, attraverso tale abile e sottilmente dissimulata conciliazione, rafforzato. La parabola dell'uomo che, compiuta ormai la dissoluzione, schopenhaueriana e nietzscheana, del *principium individuationis*, «muore ogni attimo [...] e rinasce nuovo e senza ricordi», «vivo e intero, non più in sé, ma in ogni cosa fuori», sembra rivisitare (forse attraverso l'insospettabile mediazione del whitmaniano e dannunziano «nascere ogni mattina») forme di evangelismo umanistico impregnato di spirito francescano: vivere come gli uccelli del cielo e i gigli del campo, respirando e pulsando in sintonia con l'anima immensa dell'universa natura. Ma con questo rinascere «in ogni cosa fuori» non siamo lontani, mi sembra, nemmeno dalla filosofia vedica del *Tat tvam asi* («questo vivente sei tu», come traduceva D'Annunzio, o meglio «tu sei Tat», tu sei l'"essere indifferenziato" da cui tutto nasce e in cui ogni ente è radicato e fondato),

della panica immedesimazione con l'anima infinita del creato, che trova testuale riscontro nel D'Annunzio del *Piacere* come nell'Hofmannsthal della *Lettera di Lord Chandos*, nell'Amiel del *Journal intime* come nel Barrès di *Un homme libre*.

Alla fine, la coscienza che ha perduto e ritrovato se stessa passando attraverso la scissione e lo straniamento naufraga e si annulla (in un modo che può far pensare alle ultime pagine del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, pervase dall'eterna quiete e dall'infinito silenzio della meditazione, della contemplazione, della *noluntas* che trascendono e sciolgono ogni pressione, ogni desiderio, ogni cura) nel «silenzio dei cieli», nella loro «vana azzurrità» (già nei simbolisti francesi, da Baudelaire a Mallarmé, l'azzurro rappresentava l'abisso della "vuota trascendenza", il precipizio rovesciato di un'eternità raggelata e deserta, confinante con il limite estremo del Nulla). In tal senso, si può estendere a Vitangelo ciò che il Debenedetti del *Romanzo del Novecento* osservava, genialmente, a proposito di Mattia[11], accostandolo a un personaggio di *Lazzaro*, uno degli ultimi drammi, che (come per una sorta di nichilistico rovesciamento del platonico mito di Er) compie una discesa nell'oltretomba per non riportarne indietro altro che una oscura e confusa visione di buio, vuoto, nulla, suggerendo non già una negazione o una dissacrazione, ma piuttosto, avrebbe detto Ungaretti, un'intensificazione «per crescita di buio» dell'ineffabile mistero cristiano.

La scrittura fu, per Pirandello, spazio e strumento della meditazione, della confessione, di un "esercizio spirituale" e un "esame di coscienza" essenzialmente ed integralmente umani, pur se tutt'altro che pregiudizialmente chiusi al mistero inesprimibile dell'"oltre". Come osserverà, nel '25, il figlio Stefano, in quella profonda e partecipe *Prefazione all'opera di mio padre* che non si riesce a capire come alcuni abbiano potuto leggere alla stregua di un manifesto e di una strumentalizzazione in chia-

[11] Mi riferisco a G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 310 sgg.

ve fascista, sulla pagina di *Uno nessuno e centomila* Pirandello aveva «esercitato il suo spirito, come in atti di vita» – una vita divenuta, tramite il filtro essenziale della parola e del pensiero, «più nuda e più profonda». Come il Tolstoj delle *Confessioni*, da lui citato in *Arte e coscienza d'oggi*, o come il dostoevskijano "uomo del sottosuolo", paralizzato di fronte all'opprimente "muro" della materia, delle leggi naturali, del determinismo, e nondimeno straziato – come evidenziava l'interpretazione data dallo Scestov delle *Rivelazioni della morte* – dal desiderio di abbatterlo e di valicarlo, Pirandello visse sospeso sull'abisso che si spalancava fra l'angustia e la fallacia delle certezze scientifiche e l'impossibilità di un credo religioso sereno e pacifico, e sempre insidiato, sulla china di questo conflitto, dallo spettro, mai del tutto esorcizzato, della follia, della caduta, dell'annientamento. La coscienza esistenziale e letteraria di Pirandello fu precisamente – per usare i termini della bizzarra ed allucinata «lanterninosofia» del *Fu Mattia Pascal* – un «lanternino» che «guizza» e «singhiozza», avvolto dal «cerchio d'ombra» dell'incertezza e del vuoto, afflitto da un «sentimento d'esilio» che nasce forse dalla perdita e dalla nostalgia delle origini, dalla percezione di una lontananza dall'essere, dalla radice, dal fondamento, dalla realtà prima (e sarà interessante notare come, nel Pirandello appassionato dantista, possano forse riaffiorare le reminiscenze tanto dell'inquietante «emisperio di tenebre» del Limbo, quanto del «poco giorno» e del «gran cerchio d'ombra» di una celebre canzone). Il dramma del personaggio in cerca d'autore coincide, in fondo, con l'alienazione, platonica e idealistica, dello Spirito, del modello, dell'archetipo, nella materia che li contamina e li opacizza, e in cui essi non possono più vedersi e riconoscersi. E la tragedia dialettica della "lucida follia", in cui autocoscienza e straniamento si confondono e si alimentano l'uno con l'altra, proietta il globo di luce della coscienza verso il regno perduto degli archetipi, verso la terra ombrosa e insieme traslucida delle goethiane idee-madri, verso la «vita universale, eterna, nella quale sembra dovremo un giorno rientrare», come per una sorta di neoplatonico o gnostico «ritorno all'Uno», di

plotiniana «fuga del solo verso il Solo». Come si legge in un passo del *Faust* citato da Pirandello in un'intervista, il poeta «scende nel nulla per trovare il tutto», esperisce l'angoscia e il vuoto per trovare la pienezza del senso. In quest'ottica, l'artista diviene una figura avvolta quasi da un alone sacrificale e cristologico: come si legge in *Teatro nuovo e teatro vecchio*, il poeta, nella sua tragedia libera, consapevole e insieme fatale, nel suo assoluto e cosciente "esser-per-sé", come lo chiamerebbe Jaspers, patisce la stessa "solitudine", insieme "spaventosa" e "divina", delle sue immortali e necessarie, assolute e salvifiche creature, affidate per sempre alla compiutezza immota e immarcescibile della forma. Il poeta, anche quando esprime e manifesta l'incertezza e la relatività di ogni idea e di ogni visione, paradossalmente «dice cose eterne», secondo il grande archetipo dantesco, ricompone, sublima e trascende, con la mediazione di una coscienza critica che è, in certo modo, riflesso ed eco del supremo e solo "pensiero di pensiero", lo stesso movimento e lo stesso tormento dialettici che attraversano ed animano il suo discorso. Dall'*Essai sur le génie* di Gabriel Séailles, pensatore legato allo spiritualismo di Maine de Biran, e che figura tra le "fonti", peraltro largamente rilette, rielaborate, strategicamente "fraintese", dell'*Umorismo* (in particolare per quanto concerne la dialettica fra il «libero movimento della vita interiore» e la «forma del sentimento», tra il fluire incessante del vissuto individuale e la sua cristallizzazione nella forma espressiva), Pirandello aveva appreso che «il piacere estetico consiste in una morte seguita da una risurrezione, ma in un modo tutto spirituale», e che dunque l'arte è, in certo modo, «un paradiso momentaneo». Il regno del poeta – scrive ancora Pirandello in *Teatro nuovo e teatro vecchio* – «non è di questa terra»; e Cristo stesso era «poeta», «creatore di realtà», e «dava senso e valore alla vita per tutti gli uomini».

III. Il poeta della dialettica

Recensendo, nel gennaio del ’22, su *Ordine nuovo*, i *Sei personaggi in cerca d’autore*, Piero Gobetti definiva Pirandello un «poeta della dialettica» che faceva vivere i suoi personaggi «della loro critica complessità», sviluppando «l’analisi di ogni tortuosa angoscia». Come si è già accennato nel precedente capitolo, questa simbiosi e questa compenetrazione, nella vita dei personaggi come nella natura stessa del fare artistico, di espressione e autocoscienza, esistenza e riflessione, essere e tormentosa consapevolezza di essere, costituiscono uno degli elementi fondamentali della personalità di Pirandello, e rendono ragione, inoltre, dello stretto rapporto di prossimità e di fusione che unisce, all’interno della sua opera, la scrittura creativa e quella saggistica. Nell’opera d’arte umoristica, come si è detto, il «libero movimento della vita interiore» è accompagnato, vigilato, perennemente complicato e problematizzato, dalla «forma del sentimento», dall’attività del senso critico, dall’«acqua diaccia» di una contratta e sofferta consapevolezza di vivere e di creare. Come osservava, attenuando in parte la stroncatura crociana, Attilio Momigliano nella recensione dell’*Umorismo* apparsa sul *Giornale storico della letteratura italiana* (LIV, 1909), nella saggistica pirandelliana «spunta dietro il critico il poeta, affannato da questa comica tragedia ch’è la vita», e che gli ispira quella «filosofia personale» che è la nota dominante della sua arte. Quel «frequente ricorrere ad immagini» che nella condanna crociana appariva come un sintomo di debolezza speculativa e come conseguenza di una mancanza di precisione definitoria e concettuale e di vigore argomentativo alla quale avrebbe cercato di supplire l’affabulazione letteraria, nella fine lettura del Momigliano risaltava invece come la cifra essenziale di una scrittura in cui si fondevano l’originalità della creazione e l’indugio riflessivo della critica. Lo spirito critico e dialettico insito nella creazione artistica è intimamente consustanziale all’arte

umoristica, capace di cogliere i risvolti tragicomici, gli irriducibili contrasti, le grottesche contraddizioni che dilacerano il mondo e l'uomo. Anche in questo senso, per rivisitare termini e concetti tilgheriani, l'autocoscienza critica coglie e segue, e in parte modella, nell'atto dell'esistere come in quello del creare, il dinamico processo attraverso cui la vita si plasma e si compone nella forma, e nel contempo si dibatte e lotta dialetticamente per infrangere, bruciare ed oltrepassare quella stessa forma – esistenziale, artistica, sociale –, quel limite, quell'ostacolo, quel "non-io" che essa stessa ha dovuto porre ed erigere per definirsi, per precisarsi, per "con-sistere", pena lo svanire e il dissolversi nel nulla.

Secondo una linea già intuìta dal Goethe dell'epistolario, il moto dialettico così delineato supera o infrange le barriere fra i generi letterari, sollecitandone, relativizzandone e revocandone in dubbio convenzioni, forme e strutture, spingendo ciascuno di essi – per una sorta di romantico *Anders-Streben*, di teso "sforzo di superamento" – quasi a distruggere o a dissolvere se stesso per trasfondersi e risolversi negli altri, o addirittura configurando *tout court* lo spazio stilistico e letterario di una «filosofia passionata», per usare la felice formula del Momigliano, che ignora qualunque scolastica distinzione di genere per congiungere e fondere, in una galleria animata e palpitante di "maschere nude", pensiero e rappresentazione, autocoscienza e creazione, riflessione ed esperienza. Come osservava Goethe, pur se da un punto di vista polemico, in una lettera a Schiller, la *modernità*, intesa come rappresentazione romanzesca e realistica di situazioni, personaggi, ambienti, e come dialettico, dinamico, polifonico intreccio di idee e di visioni del mondo, si muove – sempre in virtù della romantica tensione all'*Aufhebung*, al superamento, all'annullamento, all'*oltrepassamento* di forme ed espressioni – «verso il dramma, verso la rappresentazione del *perfetto presente*»[1], verso una simultanea, intemporale

[1] Cfr. P. Szondi, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Torino, Einaudi, 2001, p. 59.

dialettica interiore di idee e sentimenti che, pur alimentandosi e dilatandosi nell'intimità del soggetto creatore, si incarna e si esplica emblematicamente nei *prosopa*, nelle figure e nelle maschere, della scena e del dialogo teatrali. Forse non andava molto lontano dal vero un pensatore dotto e profondo come Rosario Assunto quando, nel parlare di *Pirandello scrittore nordico* (*Letteratura*, gennaio-febbraio 1947), lo qualificava come «poeta dell'idealismo», come «scrittore filosofico» di indole e formazione essenzialmente nordiche, pur se innestate su di un nucleo ispirativo che pulsava nel cuore luminoso della solarità mediterranea, e che del verismo meridionale aveva recepito e trattenuto l'accesa e sanguigna intensità descrittiva e la visione aspra ed impietosa dell'uomo e del mondo. Su questa caratterizzazione di Pirandello come scrittore filosofico, come pensatore-artista, indugiava, sulle orme delle ricerche di Bonaventura Tecchi, anche Silvio D'Amico[2].

Nella conflittualità critica e dialettica che pervade e attraversa il Pirandello narratore e saggista si trovava già, dunque, il germe primo della grande esperienza drammaturgica. Non si vuole, con questo, suggerire anche per Pirandello un'immagine di "scrittore senza date", globalmente, costantemente e simultaneamente coerente con una fisionomia fatalmente predeterminata *ab origine*, quale quella che volle lasciare di sé l'ultimo D'Annunzio, con l'imponente progetto dell'Edizione Nazionale. D'altro canto, è innegabile che l'attività drammaturgica di Pirandello si intensifichi nettamente fra il 1916 e il 1924, arco di tempo in cui videro la luce ben ventotto opere per il teatro, contro le sole quattro scritte, dopo gli acerbi e sfortunati tentativi giovanili, fra il 1896 e il 1913.

Le date qui non sono casuali. Come l'autore stesso rivelava nell'articolo *En confidence*, apparso su *Le Temps* il 20 luglio del '25[3], il suo teatro nacque proprio nella, e in parte dalla,

[2] S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, IV, Milano, Garzanti, 1950, p. 192.

[3] Le interviste e le risposte ad inchieste sono raccolte in *Interviste a Pi-*

guerra, in un contesto in cui «tutto attorno a lui era azione», gli oggetti della rappresentazione apparivano «tutti tesi verso l'azione e verso la battaglia», e le parole non potevano più «giacere scritte sulla carta», ma dovevano «risuonare nell'aria, dette o gridate». Su *Noi e il mondo* del 1° aprile del '15, rispondendo ad un'inchiesta sulla Grande Guerra, Pirandello la definiva come inumano «pasto delle macchine impazzite», che «si ingoiano la nostra anima» e «si divorano la nostra vita». Pirandello vedeva, con grande chiaroveggenza, come la prima "guerra totale" – che in quanto tale, coinvolgendo tutti gli aspetti e le componenti del tessuto sociale, prefigurava i partiti di massa e i movimenti totalitari – rappresentasse l'irrompere e il trionfare dell'"era della Tecnica", l'incontrastato prevalere della macchina vista non solo come arma alienante e reificante, ma anche come impassibile e anonimo Moloch o Leviatano devastatori e sterminatori, privi ormai – come del resto lo stesso sistema capitalistico, tanto che il conflitto appariva «guerra di mercato», oltre che appunto «di macchine» – di un volto, una bandiera, un'identità ideologica. Ma è dubbia la possibilità di parlare di "rispecchiamento", di "omologia" o di diretta e necessaria determinazione dei caratteri artistici ad opera delle circostanze storiche. Semmai, l'artista-pensatore vede, riflessi nel momento contingente del divenire storico, i contorni e le tracce di un'angoscia esistenziale che travalica il tempo, che supera l'epoca, e che si rivela in un'interiorità perenne, in una coscienza trascendentale, in una visione superiore, autonoma e pura. L'animazione dialettica dello spazio creativo conduce, o almeno tende, alla "distruzione del teatro" di cui parla lo Szondi della *Teoria del dramma moderno*.

Questo processo di dissoluzione critica e dialettica dello spazio drammatico si fa evidente nella cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro", dai *Sei personaggi in cerca d'autore* a *Ciascuno a suo modo* a *Questa sera si recita a soggetto*. Il teatro che rappre-

randello, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, da cui traggo le mie citazioni.

senta se stesso, che mostra criticamente il proprio stesso farsi e rappresentarsi, dissolvendo – come poi avverrà nel teatro dell'assurdo – la "quarta parete", l'immaginaria barriera che divide la scena dal pubblico, costituisce la nota essenziale di questa drammaturgia e, nel contempo, il principale punto di contatto che la unisce alle maggiori esperienze del teatro primonovecentesco.

Nel *Primo intermezzo corale* di *Ciascuno a suo modo* (animato da un vivace intreccio dialogico, da un mobile e variopinto rincorrersi e sovrapporsi di voci, che fanno pensare al Goldoni del *Teatro comico* e di *Una delle ultime sere di Carnevale*, che Pirandello amava per la sua capacità, come osserverà nel '36, introducendo la *Storia del teatro drammatico* di Silvio D'Amico, di trovare, «con una leggerezza di tocco che sbalordisce, tutto il volubile, il fluido, il contraddittorio, il momentaneo della vita in atto»[4]), il teatro nel teatro e sul teatro diventa, per così dire, critica teatrale agìta e rappresentata; la creazione si fa, secondo una delle tendenze predominanti della modernità letteraria a partire da Mallarmé, discorso e riflessione di e su se stessa, sulle proprie modalità, le proprie forme, le proprie possibilità o, al limite, la propria stessa impossibilità o insensatezza. Ad intersecarsi, a farsi eco, a rispondersi e a contrapporsi, con un'animazione e un brio che fanno pensare al Wilde sia teorico che drammaturgo, dal *Critico come artista* all'*Importanza di chiamarsi Ernesto*, sono le voci di cinque critici, che si ergono a portavoce di altrettanti fra i diversi, forse infiniti messaggi, fra le molteplici maschere che l'opera può assumere quando entra in contatto con il pubblico, con le sue reazioni, le sue risposte, i suoi sconcerti, i suoi più o meno simulati o dissimulati fraintendimenti (era sempre Wilde a dire, nell'introduzione al *Ritratto di Dorian Gray*, che quando i critici sono in disaccordo fra loro, allora l'artista è d'accordo con se stesso: l'autenticità e la profondità del messaggio artistico comportano la sua poli-

[4] L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 1534.

semia, la sua intrinseca e sostanziale ambiguità, la sua capacità di contenere e veicolare moltitudini di contenuti, visioni e messaggi disparati, o anche contraddittori). «La discussione [...] è il dramma stesso», l'opera e la sua rappresentazione hanno come autentico e vero oggetto se stesse, allo stesso modo che il personaggio si guarda allo specchio (uno dei critici, di fronte ai «lampi» e ai «guizzi» della *pièce*, ha l'impressione di «uno sbarbagliare di specchio impazzito»), si vede vivere, assume una gelida e tormentosa coscienza di sé, di ogni suo sentimento, di ogni suo pensiero, di ogni suo moto vitale; e il ragionamento è – in un modo forse non lontano dal lucido delirio, dalla consapevole alienazione di Hoffmann, di Poe o di Maupassant, ma nemmeno dai rimbaudiani «sofismi della follia» – «la passione che sragiona». I «contrari», invece, i detrattori, richiamando forse l'estetica di Croce attraverso le formule, un poco banalizzanti, della "sintesi di intuizione ed espressione" e delle opposizioni fra "poesia" e "struttura" e fra "poesia" e "non poesia", invocano una «poesia» genuina, ispirata, "ingenua", priva di complicazioni intellettualistiche, che Pirandello, per la stessa natura labirintica, arrovellata, ossessivamente introspettiva, della sua arte, certo non poteva dare. Il dramma diviene qui davvero "tragedia critica", atto sacramentale di una coscienza esistenziale e creativa dolorosa e tormentata, amaramente umoristico agone del pensiero.

La figura stessa dell'attore, del resto, in quanto *interprete* dell'opera, mediatore fra questa e il pubblico, non è diversa da quella del critico, come Pirandello osservava già in *Illustratori, attori e traduttori*, un saggio del 1893 raccolto in *Arte e scienza*. La difficoltà tanto della critica quanto dell'interpretazione teatrale è data dal fatto che spesso «non abbiamo coscienza degli altri», «non realizziamo gli altri in noi [...] con una rappresentazione vivente e per gli altri e per noi». Questa idea della critica come «role playing», come immedesimazione con l'opera e sua "esecuzione" di fronte ad un pubblico e per un pubblico, era vicina alla teoria del critico come artista e come creatore, in particolare nelle sue formulazioni inglesi, da De

Quincey ad Hazlitt, da Pater a Wilde. Ma è significativo che Pirandello si richiami esplicitamente, nel 1893, a Josiah Royce, pensatore americano che in Italia sarebbe stato recepito (invero piuttosto debolmente) solo a partire dai primi anni del Novecento, grazie alle traduzioni e alle curatele di Giuseppe Rensi, che ne interpretava l'idealismo immanentistico piegandolo alle esigenze speculative della propria visione radicalmente scettica e nichilistica. Certo Pirandello poteva essere affascinato, leggendo il Royce, dalla sua idea dell'infinito come «sistema autorappresentativo», come inesauribile *mise en abîme* di immagini e parvenze che ricorsivamente riflettono, rispecchiano, rappresentano se stesse, proiettando però costantemente e a più riprese il proprio senso e la propria giustificazione al di là di sé, in un processo inesauribile e privo di stabili coordinate. Nel relativismo pirandelliano, che non condivide la fiducia del Royce nelle convenzioni, nei vincoli e nei patti della società civile, quella progressiva, ma sempre prolungata, procrastinata, mai compiuta, spirale di svelamento, di illuminazione, di inveramento, si convertiva in una forza disgregante e angosciosa, in un abisso vertiginoso e straniante che si allargava, infine, nella immateriale e sterminata gola – quasi una sorta di *maelström* – del nulla e del vuoto. Il problema stesso dell'*interpretazione*, nel senso più ampio, era travolto in questa deriva e in questo sprofondamento: un'interpretazione, quella teorizzata dal Royce, che poteva essere esercitata non solo su un oggetto esterno, ma parimenti «all'interno di una stessa unità psicologica», di un soggetto che interpreta se stesso, come guardandosi allo specchio, salvo rischiare, nel sistema autorappresentativo e autodisgregante dell'infinito possibile, di finire per non più riconoscersi.

Emblematica è, poi, la messa in scena dei *Sei personaggi* allestita a Parigi, nel 1923, da Georges Pitoëff, che, destando un certo scalpore, calò i sei personaggi dall'alto con un montacarichi, quasi a visualizzare la preesistenza degli archetipi e delle idee della creazione artistica rispetto alle *forme*, ai corpi, alle voci, ai gesti in cui si sarebbero immersi e alienati, per poi

distorcersi, alterarsi, non riconoscersi più. Il metateatro – come poi avverrà, fatte le dovute distinzioni, con lo “straniamento” brechtiano – sollecita lo spettatore a reagire in modo attivo, a far lavorare quella stessa facoltà critico-riflessiva che l’autore per primo ha esercitato sull’oggetto e sull’esito della propria creazione.

Peraltro il metateatro, il teatro *nel* teatro e *sul* teatro, non nasce con Pirandello. Esso ha numerosissimi antecedenti: dall’Aristotele delle *Rane*, grande esempio di “critica in versi”, in cui è inscenato un tragicomico agone ultraterreno fra Eschilo ed Euripide, a Plauto, in cui il *servus callidus*, implacabile dominatore della scena e dell’intreccio, diviene per ciò stesso *servus poëta*, figura che, orchestrando gli sviluppi e lo scioglimento della vicenda, si identifica con l’autore stesso; dallo Shakespeare di *Amleto*, in cui l’improvvisata farsa cortigiana incastonata nella *fabula* si fa strumento di rivelazione e di verità, al Calderón del *Gran teatro del mondo*, rivisitato sul finire dell’Ottocento da Hofmannsthal, fino a Goldoni (autore caro a Pirandello per la veridicità e la naturalezza dei suoi caratteri), che nel *Teatro comico* rappresenta, in chiave antipetrarchistica ed antiarcadica, il farsi e l’allestirsi stessi di una commedia, il suo prendere corpo e scintillare nel vivido e prezioso sfavillio della scena, per giungere fino al Tieck del *Gatto con gli stivali*, in cui il teatro gioca con la sua stessa inverosimiglianza e si confronta, da ultimo, con la propria irrappresentabilità. La modernità, e se così possiamo dire l’avanguardia (Pirandello è stato avvicinato, proprio per l’arditezza del suo metateatro, alla drammaturgia futurista, da cui peraltro si distingue per una maggiore consapevolezza artistica, un più profondo spessore riflessivo, una più elevata, quasi classica fede nell’arte letteraria), non si scindono, nel nostro autore, dalla coscienza della tradizione, intesa come valore sovrastorico, come persistenza di un umanesimo della parola, per quanto contrastato, sofferto, lacerato, lungo il piano della storicità.

Pirandello è contemporaneo – perpetuamente contemporaneo – precisamente nella stessa misura in cui è classico. La sua

traduzione in siciliano del *Ciclope* di Euripide – dramma satiresco agitato dalla stessa vitalità primordiale e selvaggia, dalla stessa ormai perduta prossimità agli istinti naturali, alla "nuda vita" della *physis*, che troviamo in *Liolà* o nella *Sagra del signore della nave*, pervasa, quest'ultima, da un'istintualità greve, densa, carnale, che deforma e smentisce ogni umanistica idealizzazione – va vista in un'ottica non diversa. Del resto, da Aristofane al Racine della *Phèdre* fino al Nietzsche della *Nascita della tragedia* e al D'Annunzio della *Fedra*, Euripide è letto anch'egli come poeta della dialettica, come artista del *loghismós*, del raziocinio, della lucidità intellettuale immersa nel vivo flusso della creazione, che viene in tal modo problematizzata, filtrata, contrastata. In un'intervita rilasciata al *Pensiero* il 12 giugno 1926, Pirandello differenziava la propria lettura del teatro greco dall'interpretazione che ne dava, in una chiave di sostanziale estetismo dannunziano, Ettore Romagnoli, il «filologo contrappuntista poeta» che D'Annunzio stesso avrebbe omaggiato nel *Libro segreto*: per Pirandello, era possibile avvicinare le antiche figure tragiche alla sensibilità moderna non già attualizzandole, ma piuttosto rendendole «ancora più arcaiche di quello che sono», «come ravvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario». Pirandello, pur essendo, negli ultimi anni, il drammaturgo dei nuovi miti moderni, il fautore (ad esempio in *Lazzaro* o nella *Nuova colonia*) di una rinnovata concezione del teatro come rito, liturgia, festa sacra, può apparire, per altro verso, anche come il poeta della demitizzazione moderna, dell'irrevocabile tramonto del sacro, della "secolarizzazione", insomma di quello che Max Weber chiamerà il «disincantamento del mondo». Né, come è evidente, questa opposizione dialettica appare estranea o inadattabile ad un intellettuale come lui, quant'altri mai multiforme e problematico. La classicità – qui ricondotta ad una scabra ed essenziale "arcaicità", e fermata in una intemporale fissità di *prosopon*, di "maschera" – può rappresentare una porta dischiusa sul cammino che riconduce al cielo delle idee, al regno degli archetipi, allo spazio eterno e immateriale dei modelli.

Proprio recensendo la rappresentazione del Pitöeff a cui si

accennava, Antonin Artaud – il tormentato teorico di un "teatro della crudeltà" fondato su di una corporeità esasperata e dilaniata – coglieva genialmente l'essenza conoscitiva di quello che Tilgher chiamava «teatro dello specchio». «È come un gioco di specchi in cui l'immagine iniziale si assorbe e rimbalza ininterrottamente, cosicché ogni immagine riflessa è più reale della prima e il problema non cessa di porsi. E l'ultima immagine porta via con sé tutte le altre e sopprime tutti gli specchi»[5]. Di specchio in specchio, di immagine in immagine – di illusione in illusione, di *eidolon* in *eidolon* –, le figure del teatro, disgregate dalla fiamma ardente e fusiva della riflessione critica, si dissolvono, infine, nel nulla, nel vuoto, nell'annientamento dell'ultima epifania, nell'estrema incarnazione di una figura d'ombra, di buio, di silenzio, che svanisce e si disperde in un golfo mistico di tenebre, nel labirinto sconfinato e nullificante delle quinte. Del resto la stessa filologia pirandelliana, che certo potrà sortire in futuro esiti sempre più significativi[6], consente già, al momento, di affermare che, in linea generale, il processo creativo pirandelliano – antitetico anche in questo a quello di D'Annunzio, teso invece all'incremento, all'accumulo, all'ornamento ridondante – si muove spinto da una volontà di eliminare il superfluo e da una ricerca di necessità e di essenzialità espressive che si protendono, coerentemente, fino alle soglie dell'ammutolimento, dell'immobilità, della contemplazione assorta e riverente delle tenebre, dell'abisso, dell'inesplicabile, del mistero, cioè di una sfera conoscitiva che tanto nel dramma *All'uscita* – significativamente prossimo a certe atmosfere sia del "théâtre du silence" simbolista, sia del teatro esistenzialista delle "porte chiuse" –, quanto nell'ultima produzione novellistica, popolata da atmosfere sospese, surreali, allucinate, da *Soffio* a *Di sera, un geranio* a *Effetti di un sogno interrotto*, invade la pagina e la scena.

[5] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 111.

[6] Cfr., per ora, oltre agli imprescindibili apparati variantistici messi a punto da Mario Costanzo per i "Meridiani", i lavori di Paola Casella (in particolare *L'umorismo di P.: ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002) e il saggio di Nino Borsellino in *Lo strappo nel cielo di carta*, cit.

Per non fare che un esempio, chi ponga a confronto i *Sei personaggi* del '21 con quelli del '25 potrà notare come alla grottesca e stridente, ma un po' stonata, battuta finale del Capocomico che si lamenta del tempo sprecato si sostituisca un sospeso ed angoscioso silenzio, lacerato infine dal colpo di pistola e dal sardonico e sinistro riso della Figliastra, che attraversano, e per così dire feriscono, lo spazio scenico facendovi irrompere e detonare un motivo – quello, schopenhaueriano e nietzscheano, e poi esistenzialista, del suicidio come scelta solitaria ed eroica, come opzione esistenziale assoluta e totalizzante, come possibilità-di-non-essere, possibilità-di-nullificazione sempre angosciosamente dischiuse e gravanti sulla modalità di essere umana – largamente presente anche nel narratore, dal *Fu Mattia Pascal* a novelle come *Canta l'epistola*, *In silenzio*, *Pubertà* (nella quale ultima esso è tra l'altro associato all'archetipo dell'autoriflessione dissolvente, all'idea di un'impossibile, o atroce, presa di coscienza del corpo e della sessualità).

Sempre con riferimento alla rappresentazione del Pitoëff, Gabriel Marcel, da filosofo e insieme da drammaturgo, notava, sull'*Europe nouvelle* del 21 aprile, come sulle scene degli Champs Elysées, nel momento in cui le pure essenze, gli immateriali archetipi dei personaggi manifestavano la propria distanza e la propria differenza rispetto alla loro artefatta e posticcia incarnazione attoriale, brillasse, per un attimo, «il sorriso di Platone», la luce lieve e sovrana di uno sguardo che trascendeva la realtà non potendo vedere, in essa, che un pallido riflesso di un eternamente preesistente modello ideale[7]. Marcel poteva forse ritrovare, nella pirandelliana "tragedia dialettica", le stesse tensioni esistenziali e conoscitive che dilaniavano il "tragico di pensiero" da lui teorizzato, nel 1914, nella prefazione a *Le Seuil invisible*: un tragico che poi non era in fondo troppo lontano nemmeno dalla "tragédie du language" di Ionesco, dal dramma del fraintendimento, dell'incomunicabilità, del silenzio, della

[7] Cfr. G. Marcel, *Il problema pirandelliano*, a cura di S. Cristaldi, Padova, Cedam, 1984.

parola irredimibilmente inautentica e perciò indifferente, vuota, assurda, o, poniamo, dal disagio della parola "bifronte", duplice, indecidibile, non univocamente negoziabile, e che perciò vela o sconvolge o distorce una "verità" polimorfa, insidiosa, pronta a detonare, e dunque da "lasciar stare", che sarà avvertito dal Dürrenmatt della *Morte della Pizia*, o, ancora, dall'esitazione fra verità e menzogna, introspezione e autoinganno, che incontriamo nel Pinter di *Moonlight* e nel giovane teatro inglese della *new angry generation*.

Il dramma, dice il Padre nei *Sei personaggi* in una battuta celebre, è «nelle parole»: nel loro irrigidire in modo convenzionale ed arbitrario le molteplici sfumature e l'incessante e mutevole fluire della vita e della coscienza, e nel loro dar luogo ad inganni e fraintendimenti, voluti o meno, legati all'ambiguità insita in esse, al loro incompleto e in parte infedele aderire agli aspetti del mondo e dell'umano. «Con ogni parola toscana noi mentiamo», diceva Svevo: la convenzione sociale del linguaggio vela o àltera la nostra interiorità più autentica, il nostro più profondo pensiero – sempre ammesso che questi ultimi esistano davvero, che si possano fermare e definire. Ma Pirandello sembra più vicino al *Cratilo* platonico, all'idea – del resto anche bergsoniana – dell'impossibilità, da parte del linguaggio con le sue regole, le sue convenzioni, le sue, direbbe la sociologia, "oggettivazioni", di seguire e di esprimere l'ininterrotto fluire, lo sfaccettato ed incessante mutare, della realtà e del divenire.

Nei *Sei personaggi*, un canovaccio quasi da dramma borghese o da teatro naturalista – basti pensare al tema della fanciulla traviata o allo squallido ed equivoco *atelier* di Madama Pace – è invaso, perturbato, per così dire decostruito, dall'insinuarsi e dal dilagare di un'inquietudine e di un turbamento che si riassumono e si coagulano, emblematicamente, nello sfiorato incesto mercenario fra il padre e la Figliastra. Un'ombra tormentosa e ossessionante, questa dell'incesto, che si allungò sull'esistenza e sulla psiche dello scrittore nel 1919, quando la moglie, sprofondata dal 1903 nella notte della follia, lo accusò di aver commesso tale abominio con la figlia Lietta, che

in séguito all'episodio tentò il suicidio. Gli spettri, i lémuri o le larve ossessionanti e logoranti dell'incesto e del suicidio si aggirano sulla scena mentale dello scrittore, allacciandovi come una diabolica danza, un sabba o una ridda tenebrosi e feroci, che solo la lucida autocoscienza critica ed analitica della creazione letteraria può – pur nutrendosi di essi, da essi traendo movimenti, accensioni, colori, e pur nutrendoli e sollecitandoli a sua volta – cercare di esorcizzare e di purificare, nel gioco dialettico delle idee e delle visioni, dei sentimenti e delle voci. Come il Nietzsche di uno splendido frammento postumo del 1888, che quasi sintetizza lo spirito e l'essenza stessi di una *modernità* tormentata e viva, *critica* e *tragica* nel duplice senso di problematica e autocosciente, sofferta e consapevole, anche Pirandello tenta, con l'arte e attraverso l'arte, di «dare una legge al caos», di «trasformare il caos in legge», di sollevare alla luce e all'ordine della forma e dell'espressione il tumulto insondabile di un mistero che si annida tanto nel cuore e nella mente dell'uomo quanto nell'inconoscibile Assoluto che lo sopravanza e lo trascende.

Si è accennato ad un senso pirandelliano del tragico strettamente associato ad una vigile coscienza critica e dialettica. Ebbene, ancora sulle orme dei romantici tedeschi, in Pirandello il senso del tragico non è scindibile, per l'appunto, dalla tensione *dialettica* di un *contrasto* e di un *conflitto*, siano essi fra libertà e necessità o fra sentimento e legge, fra essere e dover essere o fra vita e forma o fra l'abisso del subconscio e la chiarità della coscienza. Come dice, alla data del 6 giugno 1824, il Goethe dei *Colloqui con Eckermann*, «Ogni tragicità è fondata su un conflitto inconciliabile. Se interviene o diventa possibile una conciliazione, il tragico scompare». Tanto nell'*Enrico IV*, quanto nella novella *La signora Frola e il signor Ponza suo genero*, divenuta poi (secondo una trasposizione del testo narrativo sulle scene teatrali che è tipica del Pirandello maturo) *Così è (se vi pare)*, il conflitto, e insieme l'oscillazione, la fluttuazione, l'indecisione, si ingenerano tra ragione e follia, verità e illusione, certezza ed errore, evidenza oggettiva

e punto di vista parziale. La necessità di sottrarsi al processo per omicidio impone al protagonista dell'*Enrico IV* di simulare una follia da cui è ormai guarito (guarito, almeno, nell'esigua misura concessa da una «malattia» che, un po' come in Svevo, è una «convinzione» con cui si «nasce», e coincide infine, come ben sapevano tanto il Socrate del *Fedone* platonico quanto il Nietzsche del *Crepuscolo degli idoli*, con la vita stessa), e di continuare a rivestirsi solennemente di paramenti scenografici e pseudostorici infingimenti che qualcuno ha potuto accostare alle pose, alle simulazioni e agli artifici dell'ultimo D'Annunzio, il quale si vota e si abbandona agli schermi e alle maschere di una bellezza multiforme e assoluta, per quanto ricercata, studiata, artificiale, a volte finanche involontariamente grottesca, pur di stornare ed esorcizzare gli spettri incombenti dell'ombra e della morte.

E anche nell'*Enrico IV*, sorta di grande parodia del dramma storico o della "tragedia moderna" di D'Annunzio e di Maeterlinck, si insinua l'ombra, sempre indiretta, proiettata, schermata, dell'incesto: il protagonista (che, un po' come certi personaggi di Poe o di Maupassant, ha vissuto la sua follia «con lucida coscienza», a tal punto da fondere e contaminare ragione e pazzia, realtà e illusione) confonde, infine, l'amata Marchesa con la figlia di questa, Frida, incarnazioni e fantasmi, l'una e l'altra, di una bellezza tanto idealizzata, spiritualizzata, mentale, quanto inquietante, ambigua, fatale.

E nessuno potrà stabilire (ammesso che esista, sfaccettata e dispersa com'è nel moltiplicarsi delle epifanie e delle finzioni sceniche) l'esatta identità della moglie del signor Ponza, chiarendo se si tratti ancora della figlia della signora Frola, come quest'ultima pretenderebbe, o di una seconda moglie, subentrata alla morte della prima: Giulia-Lina, la moglie del signor Ponza, è, in definitiva, «colei che la si crede». E la risata nera e tagliente, il gelido e lacerante *risus sardonicus* di Laudisi invade e squarcia, per così dire, la scena (proprio come il riso della Figliastra nel *Sei personaggi*), sottolineando come «la verità» finisca, persa com'è fra le pieghe delle storie individuali,

affondata nella rete delle congetture, delle ipotesi, delle sconfessioni, per non esistere più, o non poter più essere rinvenuta ed accertata. L'esitazione prolungata ed irrisolta fra la realtà e il fantasma, il corpo e l'ombra, alimenta una lucida follia, un conscio delirio nel cui spazio mentale e conoscitivo giostra e si dibatte, acuto e beffardo, il *daimon* dell'autocoscienza, della dialettica, della riflessione critica, insomma dell'*umorismo* che mescola lacrime e sogghigni, tragedia e grottesco.

Una analoga esitazione, una similare oscillazione fra la realtà e il sogno, l'esperienza e l'inganno, si ritrova nella novella *La realtà del sogno*, che diventa, in teatro, *Non si sa come*: un tradimento, poco importa se consumato con la mente o con il corpo, se realizzato o solo vagheggiato, perseguìto coscientemente o sepolto nel subconscio e successivamente riemerso nei simboli del sogno, filtrato dalla codificazione del "lavoro onirico", è comunque segno ed esito di un'incomunicabilità, un'incomprensione, una barriera, una mancanza di senso e di vero rapporto che minano il legame istituzionalizzato e socializzato fra uomo e donna. Si è discusso intorno alla conoscenza, diretta o indiretta, che Pirandello poté o meno avere di Freud[8]. Ma è difficile non cogliere, nella *Realtà del sogno*, gli echi dell'*Interpretazione dei sogni*, che portava alla luce della coscienza i "contenuti psichici latenti", le pulsioni trasferite, rimosse, censurate, che riaffioravano nelle proiezioni, nelle figure e nei simboli della rappresentazione onirica. Non a caso, nella stesura definitiva del romanzo *Suo marito* (il quale mostrava impietosamente come nella società mediatica anche il lavoro artistico e letterario fosse alienato, mercificato, reificato dalle logiche impassibili e impersonali del mercato, simboleggiate qui dalla macchina da scrivere come, nei *Quaderni di Serafino Gubbio*, dalla cinepresa), ai nomi di Nietzsche e di Bergson si aggiungerà, quasi a definire una sorta di ideale e necessaria

[8] Cfr. L. Russo, *Pirandello e la psicoanalisi*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e R. Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 31 sgg.

triade di maestri della modernità, proprio quello di Freud. D'altro canto, il Pirandello dell'*Umorismo*, che sembra prospettare una visione del riso – per quanto amaro o nevrotico esso possa essere – come antidoto o come reazione alle soffocanti convenzioni sociali, alle leggi ferree e impersonali di una Logica inflessibile, inamovibile, sovrapersonale, non è lontanissimo dal Freud del *Motto di spirito* e del *Disagio della civiltà*.

Analogamente, in testi teatrali quali *Come tu mi vuoi*, *La vita che ti diedi* e *Trovarsi* il conflitto dialettico, disgregante e irriducibile, si instaura (come del resto in *Uno, nessuno e centomila*) fra l'ardua ricerca di un'identità individuale e la molteplicità contraddittoria e onnicentrica delle immagini e delle maschere che lo sguardo degli altri proietta sull'individuo. Non siamo lontani dalle problematiche della *Danse devant le miroir*, dimenticato capolavoro di François de Curel (autore che, come si evince dalle lettere alla Abba, Pirandello apprezzava) incentrato sui dubbi, le doppiezze, le sottili dissimulazioni che tramano il rapporto di coppia, e che si riflettono emblematicamente nello "specchio" dello sguardo dell'amato, o da quelle del Sartre di *Porte chiuse*, in cui Estelle, donna superficiale e maligna, ha bisogno, per sentirsi viva, di potersi specchiare nello sguardo degli altri, nel loro desiderio, nella loro invidia, nel loro dolore, tanto da sollecitare il celebre messaggio sostanziale, «l'enfer, c'est les autres». Anche per Pirandello, forse, «l'inferno sono gli altri»: l'alterità del non-io rispetto all'io, ma anche quella della stessa immagine riflessa o rappresentata rispetto alla certezza e alla stabilità dell'essenza, alla semplice, pura ed immediata identità – sdoppiata invece e alterata dalla rappresentazione e dalla riflessione medesime – dell'essere con se stesso.

Come tu mi vuoi (da cui il film *As you desire me* con Greta Garbo, il cui fascino distante, gelido e ineffabile Pirandello sognava anche per la trasposizione cinematografica, mai realizzata, di *Trovarsi*) è la vicenda di una donna traviata in cui un uomo vuole a tutti i costi vedere incarnato il proprio puro e nobile ideale di femminilità, fino a indurre in lei una atroce crisi di identità – l'apertura, avrebbe detto Sartre, di una "fis-

sura intracoscienziale” fra l’anima e il fantasma, il corpo e lo specchio, la vita e la coscienza. Nelle parole della protagonista (che ha conosciuto prima tutta la moderna e metropolitana abiezione di una carnalità mercificata, poi le convenzioni opprimenti, le maschere e gli autoinganni della coppia borghese) trova sfogo una sorta di freudiana “abreazione”, spinta quasi al limite dell’*écriture automatique* dei surrealisti: «si rompe lo stomaco – vino, vino – pazzi che ridono – l’inferno scatenato – specchi bicchieri bottiglie – una ridda, la vertigine – chi strepita chi balla – s’aggrovigliano nudi tutti i vizi impastati» (e non è forse gratuito, qui, il richiamo allo psicodramma di Jacob Moreno, in cui lo spazio irreale e sospeso della scena dava sfogo alla manifestazione libera e liberatoria di conflitti psichici latenti ed irrisolti).

Anche *Vestire gli ignudi* si conclude con l’epifania scenica della “vita nuda”, che nessuna pudica “vestina” di trasfigurazione estetica e idealizzazione artistica ha potuto velare o redimere. Lo scrittore Ludovico può amare – e dunque idealizzare in vista di una trasfigurazione letteraria – la traviata Ersilia Drei solo a condizione di vedervi una persona altra e diversa da quella reale, straniando e alienando dunque l’identità e l’autocoscienza della donna.

Discorso analogo per *Trovarsi*, i cui monologhi introspettivi hanno lo stesso stile ansante e frammentato di quelli di *Come tu mi vuoi*: la protagonista è un’attrice che, a forza di identificarsi e immedesimarsi (secondo il metodo Stanislavskij, che Pirandello fu, nella sua compagnia del Teatro d’Arte, fra i primi in Italia ad applicare, pur polarizzandolo sulla sostanza espressiva del testo più che sull’originalità e sulla creatività dell’interprete) con le diverse eroine impersonate, finisce per smarrire la propria identità, frantumata in una selva di proiezioni, in una miriade di trasfigurazioni, e per dovere infine concludere, dopo aver preferito l’arte all’amore (e si noti come questo conflitto fra la realtà e l’autenticità del sentimento e la cristallizzazione della sua rappresentazione artistica trovi risconto nel Wilde del *Ritratto di Dorian Gray* così come nel James di *The Tragic*

Muse), che solo nel «creare» e nel «crearsi [...] ci si trova». Come spesso in Pirandello, il male e la cura coincidono, e l'arte trae alimento e sostanza da quelle stesse dissociazioni e quegli stessi conflitti che vorrebbe, nel rappresentarli, ricomporre. Se nel D'Annunzio del *Fuoco* la Foscarina, *alter ego* di Eleonora Duse, era malleabile «instrumento dell'arte» del poeta, «multànime» creatura che aveva incarnato torme innumeri di immagini e fantasmi sorte dalla storia e dalla fantasia, realizzazione sublime ed eterea dell'idea e del verbo creatori, qui l'attrice è invece centro ed emblema di un processo più di alienazione e di straniamento che non di sublimazione estetica, assolutizzazione o idealizzazione. Ma è significativo che, su *The Century Magazine* del giugno 1924, parlando di Eleonora Duse, Pirandello sintetizzasse, con termini e concetti sorprendentemente vicini a quelli del *Fuoco* dannunziano, il destino dell'attrice, che consisteva in una «suprema rinuncia del proprio io che comporta come ricompensa la realizzazione non di una sola vita ma di tutte quelle che l'attore riesce a creare»[9]. Forse *Trovarsi* può rappresentare proprio il tormento umano ed estetico della Duse, come quello della Garbo: donne pronte ad immolare la loro umanità, la loro sensualità, la loro vita ad un ideale di perfezione artistica, ai fantasmi e ai simulacri di una artificiosa stilizzazione del gesto, della corporeità, infine dello stesso sentimento e della stessa esistenza.

La problematica del contrasto fra l'identità profonda ed autentica e la maschera esteriore del ruolo sociale e dell'idealizzazione estetica od affettiva può legare il teatro di Pirandello a quello di Bernard Shaw, da *Pigmalione* a *Uomo e superuomo*, da *La professione della signora Warren* a *Getting married*. In fondo anche Shaw, come Pirandello, mette in scena drammi critici, umoristiche tragedie dialettiche che sezionano e demistificano il linguaggio dell'ideologia, della propaganda, della religione, dei sentimenti convenzionali e stereotipati. Ma Shaw fonde

[9] *L'arte di Eleonora Duse*, in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., p. 1215.

Nietzsche, Ibsen e Wagner in un solo nodo ideologico e polemico, il cui scioglimento dovrebbe risiedere nell'emancipazione della donna, nella liberazione delle masse, nella redenzione e nella piena realizzazione dell'individuo, che da uomo deve divenire "superuomo" in senso sociale e collettivo, spogliandosi dei pregiudizi, delle oppressioni, degli oscurantismi, delle ingiustizie. Può sorprendere che, in un'intervista del gennaio del '27, Pirandello (ribadendo la sua «affermazione di due necessità ineluttabili – tragiche nel senso greco della parola – alle quali l'umanità deve sottostare, due necessità opposte, la vita e la morte») definisca Shaw come un «distruttore», come un relativista e un nichilista radicale, attribuendo a se stesso, invece, il ruolo di «costruttore», di intellettuale che affronta le «paurose incognite» dell'esistenza cercando di risolverle[10]. Ma forse Pirandello aveva intuito come gli ideali egualitari e populistici che il drammaturgo portava, pur se attraverso lo schermo deformante dell'ironia e della dialettica, sulle scene, potessero, in un futuro non lontano (Shaw inneggiò entusiasticamente alla rivoluzione d'ottobre), divenire i pretesti e i puntelli di regimi non meno totalitari, dispotici e liberticidi di quelli che si fondavano su opposti princìpi, nazionalistici e militaristici. D'altra parte, come recitava, amaramente, il *Manuale del rivoluzionario* di John Tanner in *Uomo e superuomo*, «le rivoluzioni non hanno mai alleviato il fardello della tirannia: lo hanno soltanto passato su un'altra spalla». Certo è, però, che per entrambi gli autori il ruolo dell'artista è quello di offrire uno strumento, per quanto tagliente e doloroso, di autocoscienza, di «mostrare a noi stessi», secondo quanto si legge ancora in *Uomo e superuomo*, «come veramente siamo»; e a tal fine l'artista può anche rendersi «vivisettore» e «vampiro», strappare alla sua Musa «la maschera delle convenzioni», «rubare il latte della mamma e annerirlo per farne inchiostro da stampa e beffarsi di lei glorificando le donne ideali», insomma scandagliare ed intellettualizzare la vita, l'esperienza, il sentimento, anche a

[10] *Ibidem*, p. 1346.

costo di inaridirli, estinguerli, renderli gelidi e amari. E tutto questo magari ricorrendo, nel caso dello Shaw di *Fanny's first play*, del 1911, come di Pirandello, al metatateatro, al teatro che rappresenta se stesso analizzandosi criticamente e mettendosi in discussione e in crisi, dopo avere rimosso ogni barriera e ogni convenzione, fossero esse sentimentali o realistiche, contenutistiche o rappresentative, etiche o mimetiche.

In *Trovarsi*, il corpo di Marta Abba appariva in controluce, avvolto da velami quasi sacrali e sacerdotali, e insieme ferali, che ne sancivano l'intangibilità e l'inafferrabilità, cui pare alludere anche l'enigmatica «atroce notte» dell'epistolario. In Pirandello, del resto, come osservava Sciascia[11], il corpo della donna e il desiderio sensuale appaiono sempre fasciati da un alone meduseo di morte e di disfacimento, avvolto dalla «putrescente presenza della morte» o «intorbidato dalla pazzia», a partire dal primigenio trauma occorso quando, fanciullo, gli accadde di assistere, nella torre della *morgue*, ad un clandestino e fugace amplesso consumato a pochi passi da un feretro. Forse solo il giovanile amore, in Germania, per Jenny Schultze-Länder fu accompagnato dal pieno tripudio dei sensi, dalla calda festosità del piacere carnale, che trovano espressione nelle *Elegie renane*, sorta di risposta pirandelliana alle *Elegie romane* di Goethe, da lui tradotte, e dalle quali spiravano un calore sensuale e una passione estetica limpidi, sereni, solari, tutti mediterranei. Ma già nelle *Elegie renane* e nel *Taccuino di Bonn*, sull'amore si allunga l'ombra della morte, il chiaroscuro che contrasta dialetticamente la vita, il piacere, la gioia. «La morte! E non saper più nulla. Uscire da questo sogno. E pure è spaventoso morire». Questo pensiero, in cui sembra risuonare il dubbio di Amleto, l'esitazione fra il sogno ingannevole della vita e la perpetua notte senza sogni della morte, è annotato subito dopo l'elegia quarta, in cui, con una ambiguamente sinistra *variatio*, Marthe e Johanna, madre e figlia, «vengono innanzi ridendo / una del teschio il riso, / l'altra per gli occhi amore», e il poeta

[11] Si veda l'articolo apparso in *Galleria*, gennaio-aprile 1961.

evoca disincantato le «gravi memorie dei suoi morti amori». E in un'elegia (l'undicesima) non compresa nell'edizione del 1895, la «gioia delle fiorenti membra» della fanciulla è sovrastata e insidiata da un «bujo [...] ispido di rimorso, gelido e reo», denso di pentimenti, irto di sensi di colpa.

Ne *La vita che ti diedi*, poi, il conflitto dialettico è fra la vita e la natura, ormai mutate, di un figlio perduto e ritrovato, scomparso per lungo tempo e poi riemerso dal passato, e tornato a casa, dopo un amore tormentato, appena in tempo per morire, e l'immagine imperitura, idealizzata, per sempre fissata e immutabile, che la madre – con un processo affine, ancora una volta, a quello della creazione artistica – ne ha plasmato e fermato nella propria immaginazione. Anna Luna, la madre, vive, come l'artista e il creatore, in una «pace esiliata dal mondo», «alienata da tutto», illuminata da una «luce» di «lontanissima vita». Per lei, il ragazzo che, appena tornato, muore non è suo figlio; questi si identifica piuttosto con l'immagine idealizzata che continua a splendere nel pensiero di lei. Ma anche qui, infine, l'illusione estetica crolla, e l'individualità creatrice deve prendere coscienza di quanto lontani dalla realtà dell'umano – inevitabilmente peritura e caduca – fossero la «carne imbalsamata viva», il simulacro fallace di un artificio e di una cristallizzazione fantastici che davano l'illusione dell'immortalità[12].

Questa dialettica corrosiva e dissolvente si manifesta, infine, al livello della percezione e della rappresentazione spazio-temporali. Emblematica, al riguardo, la novella *Il treno ha fischiato*: il fischio del treno (che già nel Carducci delle *Odi barbare* «sfidava lo spazio») spalanca, davanti alla mente del povero impiegato Belluca (tipo umano emblematico, gogoliano e kafkiano, dell'uomo alienato e reificato da un lavoro anonimo e ripetitivo), indefinite, leopardiane lontananze, sterminate possibilità di viaggio e di esperienza. E anche il suo linguaggio, il suo idioletto

[12] Cfr., per questa lettura, A. SICHERA, *Ecce homo: nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, soprattutto pp. 337 sgg. e 360 sgg.

si distaccano dall'espressione ordinaria, si colorano di ineffabili sfumature poetiche. La percezione spazio-temporale si dilata in forme ellittiche, in linee curve indefinitamente estese, che non possono non ricordare il Bergson di *Durata e simultaneità*, che interpretava la relatività di Einstein in termini di "durata reale", di temporalità interiore e soggettiva contrapposta alla misurabilità oggettiva del «tempo spazializzato». Non a caso, secondo un commovente aneddoto, in occasione di una *tournée* americana lo scienziato avrebbe detto a Pirandello, nel suo stentato italiano: «Noi siamo fratelli». «Il fischio di quel treno», si legge nella novella, «gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno». Può darsi che qui vi sia la risonanza dell'*Infinito* leopardiano, magari filtrata attraverso la lettura nirvanica che ne aveva dato il De Sanctis. Ma non è forse del tutto fuori luogo un richiamo al Bergson di *Durata e simultaneità* (poco importa, per il nostro discorso, che questo scritto fosse sconfessato tanto dal filosofo quanto dal fisico), il quale identificava la "quarta dimensione" del *continuum* spazio-temporale con una assoluta e sovrapersonale «Durata dell'universo» che, attraverso l'immediatezza e la "simultaneità" dell'intuizione, si identificava con la nostra «vita interiore» e la nostra «durata cosciente», capaci di «moltiplicarsi» e dilatarsi fino «ai confini estremi della nostra esperienza esteriore». La durata reale del tempo interiore arrivava così ad abbracciare e ad assorbire l'«universo assoluto» di Minkowski, in cui cessano di essere valide le distinzioni e le dimensioni temporali (passato e futuro) dell'esperienza ordinaria. Se agli occhi dell'umanista Cassirer la relatività einsteiniana, nelle sue severe e rigorose, per quanto armoniose, equazioni, rischiava di imporre al libero fluire dell'esperienza, della percezione e del vissuto la «rigidità assoluta di una formula matematica del mondo»[13], nell'implicita rilettura

[13] E. Cassirer, *Teoria della relatività di Einstein*, a cura di G. Raio, Roma, Newton Compton, 1997, p. 162.

che ne dava Pirandello essa spalanca invece alla coscienza uno spazio infinito e libero, un orizzonte illimitato, una dimensione sconfinata e indefinitamente dilatabile, che l'immaginazione, trascendendo le barriere e i vincoli alienanti delle convenzioni sociali e del lavoro massificato, può percorrere senza ostacoli, quasi immergendosi, finalmente, nelle acque sconfinate di un lavacro purificatore. La «Durata dell'universo», scriveva ancora Bergson, unisce tutte le coscienze individuali le une con le altre, e, in pari tempo, tutte le coscienze al resto della natura. Non è lontano da questa visione il liberatorio abbandono panteistico con cui si chiude la vicenda di *Uno, nessuno e centomila*.

L'oscuro linguaggio allusivo ed evocativo in cui Belluca si esprime dopo essere stato scosso dal fischio del treno è sintomo di una forma che tenta dolorosamente di stemperare e trascendere il greve grigiore della vita ordinaria, e che tende, in pari tempo, a oltrepassare anche se stessa, per poter abbracciare in sé e riflettere l'autenticità e la freschezza di una vita finalmente sentita, profonda, autentica, redenta, per così dire riscattata e disalienata dalla potenza dell'immaginazione. Tra la forma della vita (giacché la vita ha pur bisogno di una forma, di una fisionomia, di un ruolo, di una maschera, per poter esistere, con-sistere, manifestarsi, essere-nel-mondo) e quella dell'arte vi è un nesso sostanziale: si può dire che la seconda sia, della prima, una proiezione autocosciente, una reduplicazione ulteriore e meditata, un'ombra riverberata e fatta più netta e più definita attraverso gli schermi della consapevolezza. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* questo anelito di superamento e di evasione assume forme sorprendentemente prossime alle sfumature, alle suggestioni e alle evocazioni della poesia simbolista, nei confronti della quale Pirandello non manifestava, peraltro, particolare favore. «E-va-po-rarsi in dilatazioni, diciamo così, liriche, sopra le necessità brutali della vita....». Come mostra la psicoanalisi fenomenologica ed esistenziale (e nel contempo intrisa di bergsonismo) di Eugène Minkowski, che non a caso Elio Gioanola ha potuto applicare con successo all'analisi dell'opera pirandelliana, la vita si dà come «ampiezza», come «distanza

vissuta, carica di possibilità individuali»: ampiezza e distanza che la «causalità», il «determinismo», la «necessità» negano ed opprimono[14]. In Pirandello, questa «distanza vissuta», questo spazio di positiva e liberatoria "possibilità" esistenziale sono risolti nella trascendenza e nell'assolutezza della sfera estetica, pur costantemente minacciata, essa stessa, dagli spettri della mercificazione e della reificazione. E, nei quadri di Giorgio Mirelli, il corpo dell'attrice Varia Nestoroff, svilito e reificato dal banale desiderio carnale dei suoi amanti, è «assunto [...] a una vita prodigiosa», fissato in una «divina luce», in una «divina fusione di colori» (VI, 2). D'altro canto, proprio nel dipingere, nell'abbandonare alla tela – proprio come il giovane pittore Elj Nielsen di *Trovarsi* – paesaggi delicati, sfumati, sereni, l'uomo Pirandello trovava a volte ristoro dalle amarezze e dalle angosce della sua travagliata esistenza. Ma la vita ordinaria, una volta elevata e sublimata nella sfera superiore e librata dell'esistenza estetica, deve infine farsi presente al vuoto e all'assenza di fondamento che quell'esistenza, basata in definitiva sul nulla, non giustificata se non da se stessa e dalla propria bellezza pura, conclusa, a sé stante, cerca invano di camuffare. La forma, di cui la vita necessita per esistere, per stabilirsi, per con-sistere agli occhi del mondo e della società, è la morte. La vita e la coscienza, nel loro cangiante fluire, vivido quanto precario ed instabile, tendono ad arrestarsi e a depositarsi in una fissità e in una perennità che sono proprie dell'arte come della morte. Si potrebbe dire che anche in Pirandello, come nel D'Annunzio del *Gombo*, la Morte e l'Arte, «sorelle eternali», appaiono unite «nel cerchio fatale».

[14] E. Minkowski, *Il tempo vissuto*, prefazione di E. Paci, Torino, Einaudi, 1971, pp. 414-415.

IV. Verso l'«ultima cifra»

«La Musa ora da balia / faccia al mio Mallarmé che troppo tace». Così scriveva, ironicamente, Pirandello nella poesia *Per la prossima estate*, apparsa, il 23 marzo del 1896, sotto lo pseudonimo di Paulo Post, sulla «Critica» di Gino Monaldi: un testo, questo, che esprimeva il rifiuto della moda simbolista o "neo-idealista" rappresentata da D'Annunzio, Ibsen, Verlaine, e che Pirandello accusava di eccessivo artificio, sterile estetismo, freddo distacco dalla realtà. Il richiamo al «troppo tacere» del poeta di *Hérodiade* (che, nel giovane scrittore siciliano allievo di Ernesto Monaci, insigne studioso della poesia delle origini, potrebbe forse rinviare al timore, espresso da Stefano Protonotaro nell'esordio della canzone *Pir meu cori alligrari*, che la sua voce fosse portata, «di lu *troppu taciri*», ad ammutolire definitivamente e per sempre) mostra, pur nel suo tono di distanziamento ironico, la consapevolezza che l'estetismo assoluto, il culto incondizionato della pura forma, e il distacco dal reale e il ripiegamento autoriflessivo che ne conseguivano, potevano portare il discorso artistico all'aridità, alla paralisi, al silenzio, alla morte – fosse pure la «nuova morte più preziosa della vita», custodita per l'eterno, incorruttibile, entro un sepolcro di puro cristallo, cantata da Paul Valéry.

«Un astro, in verità – ma questa treccia cade», diceva, in *Erodiade*, la Nutrice, cercando invano di riscuotere la fanciulla dal suo sterile culto di sé, dalla sua fredda contemplazione della propria bellezza algida e remota, rammentandole la caducità e la transitorietà della giovinezza e della stessa corporeità. Viene spontaneo accostare questi versi a quelli con cui, nei *Giganti della montagna*, Ilse evoca, nel suo trasognato rapimento, un immaginario «codino / di capelli accatricciati», che non può essere tagliato, perché «il bambino / ne morrebbe». «Un bacio mi ucciderebbe / se la bellezza non fosse la morte», dice ancora Erodiade. Mallarmé, in fondo, non è lontano dall'atmosfera so-

spesa, onirica e insieme vagamente funerea dei *Giganti*, dramma che mostra l'incarnarsi – infine illusorio, perituro, votato alla dissoluzione – dei fantasmi poetici, delle ombre agitate dall'immaginario creatore nelle forme pure e assolute, ma indifese e fragili, di un'arte destinata, nel mondo contemporaneo, alla mercificazione, all'alienazione, al disprezzo. Dice il mago Cotrone (sorta di reincarnazione decadente del poeta-mago Prospero della *Tempesta* di Shakespeare, il quale infine scaglia la propria bacchetta, il fatato strumento della sua arte, nel mare, quasi a simboleggiare, enigmaticamente, un naufragio, una morte, una dissoluzione del canto e della poesia): «È una continua sborniatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli» – qui si può pensare forse anche a Rilke – «possono come niente calare in mezzo a noi. [...] Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi». Come il Vitangelo di *Uno, nessuno e centomila*, poi, anche Cotrone è un personaggio "dimissionario", che si è congedato da ogni finzione, da ogni convenzione, da ogni ruolo sociali, che ha deposto ogni maschera per vivere all'unisono con l'anima universale della natura, facendo della propria interiorità – «grande come l'aria, piena di sole e di nuvole» – una «superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze». Una «leggerezza di nuvole» sovrasta la «profondità di abisso». Non siamo lontani dalla *imagery* di Nietzsche, dalla sua «profondità» che «ama mascherarsi», dalla «levità» della sua «danza» che fluttua «sulle ali del caso», cercando una nuova conciliazione e un nuovo accordo con l'*amor fati*, con la conscia e vigorosa accettazione del destino.

Questo sospeso ed incantato estetismo – peraltro sempre sorvegliato, e in pari tempo straniato, dalla coscienza critica – non è lontanissimo dalla sensibilità simbolista, ad esempio da certo Maeterlinck (che peraltro Pirandello liquidava come «piccola e leziosissima scimmia di Shakespeare»[1]). Come nel teatro di D'Annunzio, così nei *Giganti della montagna* il fulcro, il

[1] L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 20.

nucleo ideativo essenziali ruotano intorno alla figura della donna e dell'attrice (la Duse, con il suo fascino diafano, sublime, quasi incorporeo, nel caso di D'Annunzio, Marta Abba, più accesa ed intensa, per Pirandello). Alla Abba, il 16 febbraio del '31, Pirandello scriveva che nei *Giganti* vi sarebbe stata «una leggerezza di nuvole su profondità di abisso», «tutta sospesa, tutta aerea e vibrante»; nel dramma avrebbe palpitato, purificata e illimpidita, la vita di lei, che creava nell'animo del poeta «quest'aria favolosa in cui tutti i personaggi respirano, e le parole sbocciano come fiori che paiono loro stessi stupiti di essere nati»[2] (difficile non pensare, per queste parole che «si aprono come fiori», allo Hölderlin di *Pane e vino*, al mito protoromantico del poeta creatore). Ma, infine, l'arte deve soccombere, il teatro esperire – come avveniva, in un modo in fondo non troppo dissimile, nei *Sei personaggi* – la propria stessa impossibilità. Nel finale del dramma, ricostruito dal figlio di Pirandello, Stefano (anch'egli drammaturgo con lo pseudonimo di Stefano Landi, e assiduo collaboratore del padre negli ultimi anni, in particolare per il soggetto, oscillante fra realismo e oleografia, del film *Acciaio*, diretto da Walter Ruttmann, e incentrato sulla vita quotidiana delle acciaierie di Terni), i «poveri servi fanatici della vita [...] hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'Arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita». Non siamo lontani dalla visione desolata e disincantata dell'esistenza metropolitana che troviamo nel Bontempelli della *Vita intensa* e della *Vita operosa*. Ma l'evasione estetica, che Giorgio Strehler, nelle sue rappresentazioni dei *Giganti*, riusciva mirabilmente a tradurre nel gioco sinestetico, nell'intreccio interestetico di suoni e colori, di movimento e immagine, si risolve, infine, nel nulla e nel vuoto, deve all'ultimo disgregarsi contro l'ostacolo solido e insormontabile della realtà terrena.

«La vita o si vive o si scrive», diceva Pirandello nel *Discorso su Verga*. «Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono,

[2] *Ibidem*, p. 648.

[…] c’è, non la creazione, ma la letteratura, e anche letterariamente, non l’arte ma l’avventura, una bella avventura, che si vuol vivere scrivendola o che si vive per scriverla». D’Annunzio, a cui provocatoriamente alludevano queste righe, risponderà, nelle *Faville del maglio*, che «esprimermi, esprimere è vivere», che non c’è distinzione fra vita e parola, esistenza e scrittura, perché, come diceva Mallarmé, «tutto al mondo esiste per risolversi in un libro», solo la creazione artistica giustifica l’esistente, sublimandolo e trasfigurandolo. Ma il *Discorso al convegno Volta sul teatro drammatico* corregge lievemente, precisandolo, il quadro teorico entro cui si muove e si articola la riflessione dell’autore. Vero è che la vita o si vive o si scrive, ma ciò non toglie che, in futuro, il Teatro possa «invalorare» e «prospettare *sub specie aeternitatis*» – si noti, ancora una volta, il linguaggio spinoziano – la vita presente. Pur se ardua nell’immediato, è comunque salvaguardata, nella prospettiva del futuro, la facoltà eternatrice e sublimante di un’arte capace di trasfigurare gli eventi transitori nell’ottica della perennità.

Gli accostamenti a D’Annunzio (eletto, certo non *contro*, ma forse *oltre*, la sua volontà, a vate del regime) inducono almeno a sfiorare, senza avere la pretesa di risolverla, l’ardua questione dei rapporti fra Pirandello e il fascismo: rapporti riconducibili ad un fondo di estetismo nella misura in cui il nazionalsocialismo, con i suoi rituali, la sua mistica, le sue teatrali e coreografiche liturgie (aspetti a cui è stato accostato, non senza esagerazioni, il “teatro dei miti” dell’ultimo Pirandello), estetizza la politica, e in cui l’esteta – emblematico il George della *Stella dell’alleanza* – è spesso condotto dalle ambiguità ideologiche insite nel suo elitario ed antidemocratico culto della bellezza assoluta a finire per accostarsi a posizioni nazionalistiche ed autoritarie, e a cedere alle suggestioni del culto della personalità e del “principio del capo”.

Fu proprio il Regime a favorire l’avvicinamento – da «tanta lontananza», come ebbe a scrivere il poeta di *Alcyone* – a D’Annunzio, attraverso la rappresentazione, nell’autunno del ’34, da parte della compagnia di Pirandello, della *Figlia di Iorio*, la

cui versificazione alata, lievemente danzante, di una grazia e una trasparenza preraffaellite, non era del resto lontanissima da quella degli intermezzi melici di *Quando si è qualcuno* o dei *Giganti della montagna*[3], o da quella della *Favola del figlio cambiato*, che ben si sposava alle fini, sottili e limpide enarmonie della musica di Gianfrancesco Malipiero, ma che cadde alla prima rappresentazione anche e proprio per l'ostilità degli ambienti fascisti e dello stesso Mussolini nei confronti di un testo che sembrava relativizzare, se non irridere, il concetto stesso di sovranità e di regalità.

Come il D'Annunzio del *Piacere*, delle *Vergini delle rocce*, del *Ferro*, disgustato dal «grigio diluvio democratico» che profana e travolge il mondo della bellezza e dalla speculazione edilizia che ha deturpato e «sventrato» la città eterna, così (sebbene la Roma grigia ed ombrosa del *Fu Mattia Pascal*, degradata da «acquasantiera» a «portacenere», sia quanto mai lontana da quella sgargiante, "bizantina", rinascimentale e barocca, del *Piacere*) già nei *Vecchi e i giovani* Pirandello, ben prima che iniziassero a profilarsi i totalitarismi novecenteschi, esprimeva il profondo disagio che ambienti legati (come quello della sua famiglia d'origine, che aveva preso parte al movimento socialista dei «Fasci siciliani») ai valori patriottici del Risorgimento avvertivano di fronte alla "bancarotta del patriottismo", al tramonto, o peggio alla strumentalizzazione a fini di potere, degli ideali nazionali e libertari che avevano animato la "primavera dei popoli". E, sul piano del divenire storico, proprio le nostalgie e i rimpianti post-risorgimentali concorsero ad alimentare, al principio del Novecento, quel nazionalismo e quell'irredentismo che furono alla base dell'ideologia interventista e bellicista e successivamente, almeno nella sostanza, del fascismo. Una catena quasi fatale di "delusioni storiche", di tramonti e dissoluzioni da cui andavano travolti, a contatto con la realtà

[3] Cfr. G. Giudice, *Pirandello*, Torino, UTET, 1963, p. 456. L'importante carteggio è stato edito da Emilio Mariano sull'*Osservatore politico-letterario* del marzo 1958.

contingente, ideali inizialmente, forse, generosi e puri, ma poi esasperati e traviati, sembra attraversare e tramare certe congiunture epocali a cavallo fra i due secoli.

Ai giovani, dice Pirandello, tocca, nella dialettica della “frattura”, della “rottura”, della svolta epocali, l’«espiazione rabbiosa, nel silenzio», delle nefandezze commesse dalla classe dirigente della neonata Italia unita, che a Roma, nel centro della burocrazia e del potere, aveva fatto dantescamente «sprofondare in una cloaca» l’«opera dei vecchi» (*I vecchi e i giovani*, II, 5). Viene da pensare che ad aderire, proprio all’indomani del delitto Matteotti, al Fascismo, pur se non senza le contrarietà, i chiaroscuri, i contrasti connaturati al suo «brutto carattere», come ebbe a definirlo lo stesso Mussolini, e ad accettare di buon grado la nomina all’Accademia d’Italia (che pure gli diede l’impressione di una «parata di scheletri»), Pirandello fosse indotto da un disagio esistenziale e filosofico non diverso da quello che attanaglia, nei *Vecchi e i giovani*, l’amareggiato e contrariato idealista Lando Laurentano, che, sprofondando nello spazio immobile ed emblematico della biblioteca, avverte a tratti l’impulso, tipicamente irrazionalistico, a «tradurre in azione» le parole inerti delle pagine a stampa, a ridestare in sé e nel mondo il «movimento scomposto», il «rimescolio», il «tumulto», la «vita» che, «fissati, rappresi in forme immutabili», erano stati infine rinchiusi «nella prigione degli scaffali» (II, 2). Se tutto esiste per far capo a un libro, allora per converso il libro dovrebbe muoversi, scompaginarsi, animarsi, farsi respiro, sangue, vita. Come si vede, il contrasto fra vita e forma era ben presente alla coscienza letteraria pirandelliana anche prima dell’incontro con Tilgher (che peraltro, da antifascista vicino all’Amendola, prese le distanze da Pirandello proprio in séguito al suo avvicinamento al Fascismo); il che poi non toglie che le interpretazioni tilgheriane sollecitassero ulteriori articolazioni e sviluppi. Proprio al tragico conflitto di vita e forma, o meglio alla «doppia e tragica necessità della forma e del movimento», Pirandello stesso si rifà, in un articolo pubblicato sull’«Idea Nazionale» del 23 ottobre 1924, per elogiare

Mussolini, il quale ha dimostrato di sapere che la realtà «si crea soltanto con l'attività dello spirito», di uno spirito che, fichtianamente, pone i limiti e gli ostacoli per abolirli, ed erige le forme per oltrepassarle, infrangerle, tradursi ed oggettivarsi in forme altre e diverse. Come rammentava, sull'«Impero» del 23 settembre del 1924, dunque solo un mese prima dell'articolo appena citato, un poligrafo ufficiale del regime, Telesio Interlandi, nell'intento di guadagnare Pirandello all'ideologia fascista, «il Fascismo afferma che la vita di un popolo non può raggelarsi in una forma che, per esser *forma*, non è più dunque vita, impetuoso divenire senza requie»[4].

Forse non aveva torto il Venè quando, in un libro provocatorio e discusso, associava il relativismo di Pirandello, il suo acuto sguardo sprofondato in identità lacerate e straniate, in soggettività multiple e centrifughe, al dichiarato e beffardo "camaleontismo" di Mussolini, al suo poter essere a un tempo rivoluzionario e reazionario, democratico (o demagogico) e assolutista[5].

Ma, anche considerando il lungo, volontario e sdegnoso esilio del drammaturgo, che incontrava – specie a partire dai successi americani del '22 – larghi consensi sulla scena internazionale, dagli Stati Uniti alla Francia, dalla Germania all'Europa orientale, mentre in patria non mancavano ostilità, fraintendimenti, incomprensioni, non si potrà negare che Pirandello mantenne sempre, nell'intimo della coscienza, nel «limpido silenzio» del pensiero, una sostanziale libertà, una profonda ed essenziale autonomia che del resto non mancano nemmeno all'ultimo D'Annunzio, quello degli anni del Vittoriale, sorta di reggia, e insieme di mausoleo o reliquiario, che potrebbe a prima vista apparire come un vero e proprio monumento all'eteronomia dell'arte, all'asservimento e alla strumentalizzazione della letteratura in chiave propagandistica: «Tutto [...] è qui da me

[4] *Interviste a Pirandello*, cit., p. 266.

[5] G. Venè, *Pirandello fascista*, Milano, Mondadori, 1971 (soprattutto pp. 42 sgg.). Di altro avviso E. Providenti, *Pirandello impolitico*, Roma, Salerno, 2000, che sostiene la sostanziale autonomia e l'essenziale libertà dello scrittore rispetto al regime.

creato e trasfigurato», scriveva il poeta nell'atto di donazione del Vittoriale allo stato italiano; «Tutto qui mostra le impronte del mio stile nel senso che io voglio dare al mio stile». L'austero e prezioso *buen retiro* accoglieva e nutriva la «sobria ebrietà» e il «musicale silenzio» che sorreggono la creazione letteraria[6].

Ci ricorda la storiografia, tanto contestata quanto fraintesa, di Ernst Nolte che esistono, nel corso degli eventi, una "grandezza" e una "tragicità" le quali sovrastano e soggiogano la volontà e le scelte degli individui che pure, in diverso grado, ne sono testimoni, e in parte artefici. Quella che oggi può apparire, semplicisticamente, un'"adesione al fascismo" è forse, nella sua reale sostanza, almeno negli autori maggiori, più originali e consapevoli, la disperata, quasi rassegnata (si pensi all'epigramma satirico violentemente antihitleriano rinvenuto fra le carte di D'Annunzio), estrema volontà di accogliere, nella sfera dell'estetico, i risultati di un moto storico, di una combinazione di eventi, e di assumere, dunque, la realtà e il tempo nella sfera perenne, pura ed astorica della forma artistica, salvando anche, in tal modo, pur se solo illusoriamente, quest'ultima da una solitudine raggelante, da un'aseità cristallizzata e mummificata, da un solipsistico ripiegamento autoriflessivo che la condurrebbe alla sterilità, alla stasi, alla morte. L'"esteta armato", l'artista sedotto dall'"estetizzazione della politica", vuole forse salvare la vita dell'arte in un'era tecnicizzata e mercificata, che sembra – diceva Pirandello nei *Giganti della montagna* – avere «altro da fare, che credere in essa». L'avversione che sia Pirandello, sia D'Annunzio nutrirono sempre, pur se con atteggiamenti diversi, e a volte in sé contraddittori (più tormentato e meditabondo il primo, più compiaciuto, ostentato e snobistico il secondo), nei confronti della vita incosciente, bruta, "nuda" vissuta dalla gente ottusa ed incolta, dalle moltitudini grevi, sorde, inerti, rozze, basterebbe a rendere dubbia la possibilità stessa di un loro accostamento alle ideologie di qualsiasi partito di massa.

[6] Cito da P. ALATRI, *D'Annunzio negli anni del tramonto*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 20.

Ad ogni modo, come dirà Fortini, la poesia «non muta nulla», la letteratura non può condizionare, incanalare od orientare un flusso storico e collettivo che la eccede e la trascende – pur non potendo, a sua volta, condizionarla in modo determinante e ineludibile –, e che resta, nel suo nucleo e nel suo movimento profondi, sostanzialmente inspiegabile, ineffabile, forse insensato. Come la filosofia, anche la letteratura, al pari della hegeliana "nottola di Minerva", «inizia il suo volo sul far del crepuscolo». Il massimo che le si possa rimproverare è, nel nostro caso, di aver forse talora accondisceso (e in quest'ottica non è impossibile affiancare a D'Annunzio l'Ungaretti, più tardo, della peraltro altissima *Epigrafe per un caduto della rivoluzione*), a farsi, *a posteriori*, spazio e strumento di una giustificazione estetica dell'esistente, dell'ordine e del potere costituiti. C'è un punto su cui sembrano convenire molti dei più illustri lettori di Pirandello, da Croce alla Morante a Garboli, da Gramsci a Bontempelli, da Sciascia a Macchia: l'essere egli (sono parole di Garboli) un «artista irretito, seviziato, coinvolto nell'inferno dell'irrealtà e dell'imbecillità borghese». «I capziosi intrecci mentali, le sue ossessioni, i suoi fantasmi non sono altro che il riflesso di grida impotenti, l'eco di un incubo e di una tortura»[7].

A Pirandello, nel '35, Mussolini appariva, forse non senza una vaga e sottile, e un poco amara, venatura ironica, egli stesso come un «vero uomo di teatro», che «agisce, autore e protagonista, nel Teatro dei Secoli»[8]. La grandiosa metafora barocca del Teatro del Mondo era qui adibita a rappresentare la necessità quasi fatale di un destino, o almeno di un processo e di uno sviluppo, storici che alla poesia e all'arte, pur testimoni attente, non si poteva chiedere certo di condizionare o di deviare, ma tutt'al più di comprendere, illuminare, scandagliare (come a Pirandello, spettatore inquieto e compartecipe di quella stessa

[7] Cit. in F. Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. XXXVII.
[8] *Ibidem*, p. 1447.

crisi dei valori borghesi che il Moravia degli *Indifferenti* e della *Mascherata* seppe esporre e fissare sotto una luce impietosa, riuscì certo meglio che a D'Annunzio) in una chiave critica e dialettica. Del fascismo Pirandello fu, insomma, più testimone, a volte forse infastidito o impaurito, certo sempre tormentato e angosciato, che non fiancheggiatore o complice.

Fra il mondo della vita e quello dell'arte, tra la fluida mutevolezza dell'esperienza e la fissità assoluta e perenne della forma artistica si ingenerano, in Pirandello, un rapporto e un movimento dialettici affini a quelli che abbiamo già visto non essere infrequenti nella sua opera, e anzi costituire una delle cifre essenziali della sua visione del mondo. Come il D'Annunzio della *Città morta* e del *Fuoco*, così, con intensità se possibile ancora maggiore, e più cupa e sofferta, Pirandello vive, consapevolmente, la "morte dell'arte", la crisi, il superamento e l'alienazione della sfera estetica nella realtà contemporanea. Il processo dialettico lo conduce, infine, davanti alle soglie di quello che Walter Benjamin chiamava l'«abisso dell'estetismo», sul ciglio della voragine e del vuoto che si spalancano dietro la superficie levigata e variopinta della bellezza assoluta. Come si legge in una nota intervista pubblicata su «Termini» nell'ottobre del '36, e ripresa l'anno dopo dal Mignosi nel suo libro *Il segreto di Pirandello*, che azzardava dell'autore una lettura in chiave cattolica, Pirandello intendeva abbattere le «bianche statue» che, secondo il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, i Greci avrebbero eretto «contro il nero abisso, per nasconderlo». Egli voleva invece, sulle orme di Faust, precisamente immergersi fino in fondo in quell'abisso, discendere «nella regione inferma delle Madri», per trovare il «tutto» nel «nulla», la pienezza nel «vuoto», il significato nell'insensatezza, l'identità nell'angoscia. Ma «per poter scendere in fondo all'abisso ci vuole almeno la speranza di trovare Elena»; la discesa agli inferi doveva – come, se vogliamo, in Baudelaire, combattuto fra *Spleen* e *Idéal* – essere animata dalla speranza in una catarsi estetica, in una redenzione attraverso la bellezza – quella bellezza che doveva, per Dostoewskij, «salvare il mondo».

Ma sotto la superficie levigata, composta, polìta della bellezza, del pensiero, della *Forma*, continua a dibattersi e ad agitarsi il flusso contraddittorio e tumultuoso della *Vita*. Nel *Gioco delle parti* Leone Gala, pensatore pacato ed assorto, marito che inganna la moglie, la società e se stesso uccidendo in duello il presunto amante della consorte, dal quale doveva invece, secondo i piani di costei, e nei propri stessi contorti e in parte inconsci desideri di intellettualistico suicidio-omicidio, essere ucciso, incarna il finale scacco del ragionatore ostinato, dell'intellettuale e dell'esteta distanti dalla realtà che si compiacciono di vedere la vita attraverso il cristallo fine e perfetto del raziocinio, della ponderazione, della *forma*, del «gioco [...] dell'intelletto che ti chiarifica tutto il torbido dei sentimenti, che ti fissa in linee placide e precise tutto ciò che ti si muove dentro tumultuosamente». È difficile non pensare, qui, alla Bellezza di Baudelaire, la quale «odia il movimento che scompone le linee», o all'intellettualismo venato di estetismo del Valéry del *Cantico delle colonne*: ma, appunto, questa idealizzazione e questa stilizzazione di linee e forme perfette deve infine alterarsi e dissolversi di fronte al «tumulto dei sentimenti», alle forze nascoste delle pulsioni e dell'imponderabile.

Nella già citata intervista dell'ottobre del '36, Pirandello afferma che il suo teatro è pervaso dalla «necessità, proprio nel senso greco», «duplice» e «contradditoria», insita nel fatto che «la vita deve consistere e nello stesso tempo fluire». Anche qui, il contrasto tra vita e forma – del quale Pirandello, al di là dell'irrigidimento di comodo cui andarono soggette certe formule tilgheriane, fu sempre profondamente consapevole – è, a un tempo, *critico* e *tragico*. La vitalità profonda, il «torbido dei sentimenti» rappresentano una sorta di moderna manifestazione dei principi primi e vitali, delle *archài* del pensiero presocratico, poi evolutesi e pervenute al compimento con l'idea metafisica dell'Essere – un Essere la cui eternità immobile ed immutabile l'agrigentino Empedocle tenterà di conciliare con il carattere diveniente, cioè mobile e mutevole, del reale.

Nella *Nuova colonia*, il personaggio della Sfera – sorta di

incarnazione dell'archetipo della femminilità e della maternità universali – non può non rinviare tanto alla Sfera di Parmenide, simbolo dell'essere eterno, necessario, immutabile, quanto allo Sfero di Empedocle, pago, come l'opera d'arte, della sua compiutezza, della sua perfezione, della sua «solitudine»: uno Sfero, diceva il filosofo, «dappertutto eguale <a se stesso> e assolutamente infinito», «che gode della solitudine che tutto l'avvolge». Vi è, prosegue l'intervista, un «tragico dissidio» che attraversa la «storia della libertà» (difficile non scorgere, qui, tracce di pensiero idealistico e neo-idealistico): quello, ancora una volta, fra vita e forma, fra pensiero ed espressione. Nietzsche, Weininger e Michelstaedter «vollero far coincidere assolutamente, a ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati e travolti», precipitarono nella follia o scelsero il suicidio. Il conflitto, la tentata ma impossibile conciliazione fra "apollineo" e "dionisiaco", razionalità e istinto, "caos" e "legge" in Nietzsche, fra "maschile" e "femminile", attività e passività, coscienza razionale e fattiva ed oscuro e polimorfo, quasi prefreudiano, fondo inconsapevole, in Weininger[9], fra "Persuasione" e "Rettorica", autenticità e inganno, profondità di vita e di pensiero e soffocante convenzione sociale e culturale, in Michelstaedter, finivano, se non pienamente filtrati, mediati e in qualche modo ricomposti dalla coscienza critica, per disgregare l'individualità, e devastarla.

Questo conflitto, profondamente tragico, connota la condizione stessa dello scrittore, dell'artista, del creatore, ritratta sia in *Suo marito* che in *Quando si è qualcuno*. Nel primo caso, l'inautenticità e l'esteriorità alienanti del mondo letterario non riescono a soffocare o a snaturare del tutto una creazione artistica caratterizzata, ancora una volta, in modi sorprendentemente vicini all'estetismo dannunziano. Dopo la prima della *Nuova*

[9] Sulla fortuna di Weininger nell'irrazionalismo del primo Novecento, si può vedere lo studio – ben documentato, pur se viziato a tratti da un certo apriorismo ideologico – di A. Cavaglion, *La filosofia del pressappoco*, Napoli, L'Àncora, 2001.

colonia (dramma realmente scritto da Pirandello e attribuito, nel romanzo, alla protagonista Silvia Roncella, a testimonianza dell'identificazione, da parte dell'autore, con quest'ultima), «era in tutti [...] una gioia tumultuosa, la certezza assoluta che quella vita, la quale, nella sua novità di atteggiamenti e d'espressioni, si dimostrava d'una saldezza così adamantina, non avrebbe potuto più frangersi per alcun urto di casi». La «saldezza adamantina» della forma artistica dà quantomeno la sensazione che il fiume tumultuoso dello «slancio vitale», come lo chiamava Bergson (sulla cui filosofia, tanto amata dalle «irragionevoli dame di Parigi», Pirandello ironizzava, per bocca di Leone Gala, nel *Gioco delle parti*), potesse essere fissato, e insieme sublimato, per così dire eternato, nell'assolutezza perenne dell'arte.

E la «gioia tumultuosa» che anima la creazione artistica, e che è da questa veicolata e trasmessa, si può accostare al "tormento di gioia" da cui, come dicono alcune pagine del *Piacere*, l'artista si sente invaso nel momento magico della creazione, nell'inimitabile istante in cui – come diceva già lo Schopenhauer dei *Supplementi* – il pensiero trova la sua forma necessaria, "compiuta" e "perfetta", per così dire predestinata, che «esisteva già», «preformata» come un platonico modello ideale, «nelle oscure profondità della lingua». Oppressa, straniata, alienata da se stessa a causa dei cerimoniali, delle "buffonerie" e delle "pupazzate" del mondo letterario e del mercato editoriale – a causa delle linee di forza e degli equilibri, direbbe oggi Pierre Bourdieu, che governano il meccanismo e il sistema del "campo letterario" –, Silvia trova infine pace, come Vitangelo e come Serafino Gubbio, nel «limpido silenzio» dell'interiorità, della meditazione e dell'armonia con la natura, nel «limpido silenzio» di cui la luna «inonda» gli «alti pioppi sorgenti dai prati» (e come non ricordare, qui, i classici, virgiliani «amica silentia lunae», i «complici silenzi della luna»?).

Analogamente, nella poesia *Panico*, in *Zampogna*, Pirandello si definisce «non degno ancóra» dei «sacri silenzi» della «natura solitaria», ma sogna di bagnarsi, dantescamente, di

«notturne brine […] tanto che, puro alfine, / ella accoglier mi possa in questo regno». E nella novella *L'Avemaria di Bobbio*, un ateo indotto ad invocare la Vergine dalla disperazione di un irriducibile mal di denti riscopre, dentro di sé – pur continuando, non senza inflessioni grottesche, a recalcitrare contro il pungolo del Divino –, il vasto e profondo «grande silenzio» della preghiera, in cui parla la voce dell'oltre e dell'Alto.

In uno scritto dal titolo *Viaggi*, apparso il 23 giugno 1935 sull'«Illustrazione Italiana»[10], Pirandello affermava che le numerosissime, e spesso superficiali e ripetitive, interviste che aveva rilasciato ubbidendo alle esigenze giornalistiche e promozionali del mondo contemporaneo erano state temporaneamente necessarie, nell'attesa che il pubblico potesse in futuro conseguire la «purezza di spirito» e il «silenzio interiore» che la sua opera esigeva per poter essere compresa direttamente, senza mediazioni e senza corollari. In fondo al brusìo, al romorìo, al vocìo mediatico, alla "chiacchiera" ridondante e inautentica, permaneva, incorrotto, il «silenzio interiore», il «limpido silenzio» della coscienza meditativa e creatrice – silenzio carico di voci e di parole, nel quale risuona e si riverbera la pronuncia pura e profonda del mistero, del segreto, dell'*oltre*.

La luce negativa in cui solitamente appare, in Pirandello, il clero, invischiato in meschini interessi e intento ad un culto meramente esteriore e formale, povero di sostanza spirituale (una visione, questa, che deriva dalle acerbe disillusioni di Pirandello fanciullo, pur giunto alle soglie della crisi mistica e della vocazione religiosa), rafforza ulteriormente la centralità assegnata, in un'ottica quasi di evangelismo umanistico, alla coscienza individuale, al silenzio interiore in cui deve parlare, come nei mistici, la voce ineffabile del mistero, del sacro, del numinoso. In termini non dissimili si pone la dialettica fra letteratura e vita – così vivamente e drammaticamente avvertita nel Novecento, da Svevo agli ermetici – in *Quando si è qualcuno*, vicenda di un anziano e celebrato scrittore che pubblica,

[10] *Interviste a Pirandello*, cit., p. 8.

con uno pseudonimo, fingendo che siano opera di un giovane poeta, gli intensi versi ispiratigli dall'amore per Veroccia – amore idealizzato, distante, incompiuto, proprio come quello di Pirandello per la Abba –, ma che deve, infine, rinunciare tanto all'amore per la ragazza, quanto alla sincera intensità, pur protetta dalla simulazione letteraria, dei versi, per restare fedele alla *forma* che ha ormai assunto, o che la società gli ha imposto, alla sua ufficiale e conclamata identità di scrittore famoso, riconosciuto, ormai "imbalsamato" e "museificato": identità e forma infine emblematicamente fermate ed immortalate, fra i busti dei grandi, nell'immobilità artefatta e deformante (e insieme fissa nella casualità disordinata e aleatoria dell'istante e dello scatto) creata dalla riproduzione fotografica («pagliacciate», pare battesse Pirandello sulla macchina da scrivere, in una celebre immagine presa subito dopo il conferimento del Nobel, nel novembre del 1934).

La forma, se da un lato definisce, concretizza e fa consistere la vita, dall'altro la allontana dalla realtà e dal mondo, la snatura, la irrigidisce, per così dire la artifizia, facendola sì più stabile, ma anche più lontana, più fredda, più arida; la forma, insomma (come la «fede letteraria» per Gozzano), «fa la vita simile alla morte». Il Pirandello di *Diana e la Tuda* (come l'Ibsen di *Quando noi morti ci destiamo*, il D'Annunzio della *Gioconda* o il Blaga, ormai decisamente immerso in un clima espressionista, di *Mastro Manole*) porta sulla scena proprio il dramma dell'esistenza sacrificata all'arte, di una «vita d'amore», per citare Ibsen, immolata all'ideale estetico, di una spontanea ed intensa sostanza umana depurata, ma in pari tempo snaturata e alienata, in una sublimazione che è anche artificio, in una trascendenza e un assoluto che sono anche disincarnata e disanimata astrazione. Lo scultore e il creatore rubano, in qualche modo, l'anima e il corpo alla Musa che li ispira.

Anche nell'opera poetica, la bellezza, l'evasione estetica rappresentano il solo possibile ristoro, il solo possibile antidoto al prosaico grigiore del reale. Il giovane poeta entra solo «ne l'onda fredda» della sacra fonte lustrale, «ad obliare il mal triste

di vivere» (quello stesso «male di vivere» che «incontrerà», di lì a poco, il Montale di *Ossi di seppia*), «mentre il volgo trionfa e il culto muore / de la bellezza eterna, / divin nostro ideale» (*Mal giocondo*, *Romanzi*, IV): versi, questi, di non spregevole fattura e di evidente stampo classicistico e carducciano, pervasi da un aristocratico culto della pura bellezza non diverso da quello professato da D'Annunzio nelle *Vergini delle rocce*, pur recensite negativamente da Pirandello. E nel testo successivo questi insegue e vagheggia, sulle orme dello Hölderlin di *Griechland* e del Baudelaire della *Vie antérieure* (ma anche della poetica leopardiana dell'immaginazione, delle "illusioni", dell'"indefinito", del "vago"), un «vago imaginar» che conduce – come nel Poe lettore di Thomas Hood – «everywhere out of the world», «la giù, la giù, lontano, / ove eterna fiorisce primavera» (dove si potrebbe richiamare anche lo Swinburne di *Dedication*, che evoca un onirico regno di luci, suoni, colori, tenere tinte e sfumature soffuse).

Il sogno e l'illusione del rapimento estetico si trovano anche nella novella *Il viaggio*. La protagonista è presa – un po' come il pescatore di *Sur les eaux* di Maupassant, scrittore diviso fra scientismo naturalistico e seduzione del mistero – nel vortice senza fondo della memoria, dell'evocazione, dell'analogia. «Un gran silenzio di stupore le allargò smisuratamente lo spirito; e, come se un lume d'alti cieli le si accendesse d'improvviso in quel vuoto incommensurabile, ella sentì d'attingere in quel punto quasi l'eternità». Qui le figure, gli emblemi pirandelliani della *dilatazione* dell'io e del lume immerso nelle tenebre si fondono e si condensano nell'intemporale istante, nel punto inafferrabile che segnano l'intersezione e la discesa dell'eternità nel presente. E qui, direbbe Serra, «finisce la critica», e il lettore deve recepire e comprendere per via di immedesimazione simpatetica e intuitiva. La contemplazione assorta della fontana morta e stagnante prepara, in modo quasi iniziatico, la donna al viaggio in una Venezia spenta, autunnale, decadente, che può richiamare il D'Annunzio del *Fuoco* o il Boito di *Senso*, come il Mann di *Morte a Venezia*, e nella quale ella incontrerà

la visione – quasi una ierofania negativa, una accecante epifania del nulla – della luna come «lugubre maschera di fuoco» che sovrasta, «in un silenzio spaventevole», i «suoi domini d'acqua». Come ha osservato Roberto Tessari, queste visioni veneziane sono «fantasmi di realtà bagnati dal potere lustrale del tempo mitico»[11].

Nella poesia *Solitaria*, la forma compiuta e perfetta dell'arte, il suo magico «cerchio fatale», venivano a coincidere con lo spazio emblematico e il simbolo stesso della morte e del disfacimento. «Eterno, immenso e vario / comporre un canto solo, e tutta in quello / chiuder l'anima come in uno snello / bel vaso cinerario», e «dire, co 'l poderoso canto umano / la vanità de l'essere infinita»: questi i voti del poeta. L'immagine parnassiana della poesia come manufatto perfetto, rifinito, cesellato si sposava qui con l'idea, simbolista e mallarmeana, della parola poetica come "tombeau", come monumento funerario, come marmorea e limpida lastra memoriale che sigilla per sempre la vita e il pensiero, sancendone l'imperituro ricordo, l'eterna fissità ma, nel contempo, la morte e il disfacimento (per quanto i resti e le spoglie ne siano, poi, religiosamente preservati e custoditi, sotto un emblema di classicità e d'antico).

Illuminante è il *Secondo foglietto di appunti* delle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*[12], abbozzo di un meditato ed assorto testamento spirituale: «Sono caduto, non so di dove né come né perché, caduto un giorno (ma che è il tempo, e perché non prima e non dopo?), caduto in un'arida campagna di secolari olivi saraceni....». Qui è evidente che Pirandello rilegge il suo passato con gli occhi della filosofia dell'esistenza. La condizione umana è un esser-gettati, una tragica lontananza dall'origine; la fuga del tempo ne fa uno smarrito e frammentato "esser-ci", un "essere-per-la-morte", una "deiezione"; il *tempo*, realtà sfuggente e indefinibile, è di-

[11] R. TESSARI, *Statue bianche contro il nero abisso: Pirandello e il mito*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, cit., p. 119.

[12] In L. PIRANDELLO, *Saggi*, cit., p. 1004.

mensione e cifra della "differenza ontologica", del divario fra la contingenza dell'ente e l'assolutezza dell'essere: è dominio della disgregazione, della perdita, del disfacimento. Come ha osservato Robert Dombroski, Pirandello fa propria e vive su di sé l'heideggeriana *Geworfenheit ins Dasein*, la «Deiezione nell'esserci», cioè la «natura astorica dell'esperienza umana e la sua soggettività assoluta», che sul piano della tecnica narrativa si manifestano attraverso la centralità assegnata all'io e alla soggettività, per quanto disgregati, alienati, centrifughi[13], anzi forse proprio perché tali.

La «vera patria», dice Pirandello, è nel sonno, nel reame nebbioso dei «sogni», per quanto «oscuri». L'origine, il principio, l'*arché* coincidono con il fondo insondabile ed imperscrutabile del subconscio, o con la «regione inferma», la dimora «malata ed inospite», delle goethiane Idee-Madri.

Qui filosofia dell'esistenza ed intuizioni psicanalitiche si danno la mano. La morte, la "cosa ultima" sembrano, infine, illuminare e risolvere, a ritroso, la "scrittura cifrata" dell'esistenza. Per citare il Jaspers della *Metafisica*, «il silenzio, al cospetto della cifra enigmatica del naufragio universale, si trova in rapporto con l'essere della trascendenza, di fronte a cui *il mondo è andato perduto*. [...] Quando leggo le cifre, le lascio scorgere nella visione della rovina che [...] dà la sua risonanza ad ogni cifra particolare» (*Lettura della scrittura cifrata*)[14]. La vita va verso la forma, e questa si risolve, e dissolve, nella morte. Ma la luce, insieme cupa e scintillante, nera ed accesa, liquida e persistente, della morte ricopre, avvolge e definisce gli enti e gli eventi della vita consumata. La morte – enigma nell'enigma, ombra nell'ombra – risponde al mistero pervicace ed impenetrabile della vita con un altro, ugualmente tremendo,

[13] R. S. Dombroski, *Negazioni pirandelliane nella* Fuga, in *Le novelle di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1979, p. 120.

[14] K. Jaspers, *Filosofia*, a cura di U. Galimberti, Torino, Utet, 1978, p. 1181.

mistero[15]. Come nel Mainländer della *Filosofia della redenzione* – discepolo di Schopenhauer e precursore, a sua volta, di Nietzsche, di Heidegger, così come del Freud indagatore della «pulsione di morte» –, la Sostanza coincide con la volontà di Morte, l'essere col nulla, la soluzione del mistero esistenziale con la sua ri-soluzione, il suo dissolvimento, la sua dissipazione. L'approdo ultimo, l'esito estremo è un tremulo lume che, avvolto dall'emisfero delle tenebre, le rischiara fiocamente, dal fondo perduto dell'abisso. A salvare questa prospettiva e questa lettura da un cieco irrazionalismo sono l'autocoscienza letteraria e la consapevolezza critica, che – pur nel teso e convulso travaglio della creazione – «danno una legge al caos», mutano in forma, espressione, discorso articolato, per quanto frastagliato e sismico, il magma informe del profondo, l'abisso turbinoso del vissuto inconsapevole. Il «silenzio di cosa» di Serafino Gubbio non è «uno stato di inconcludente inerzia contemplativa», ma «una sorta di al di là, un ultrasuono, cui si giunge dopo aver 'sentito inverosimilmente'»[16], dopo avere, come il protagonista del *Cuore rivelatore* di Poe, «ascoltato l'inferno», percepito il silenzioso suono dell'indicibile e del tremendo. Per il Pirandello, quasi kierkegaardiano, dei *Quaderni di Serafino Gubbio*, la vera «religione» risiede in un «disperato [...] sentimento di mistero» che nasce dal pensiero del «nulla» che è – e nel contempo, in quanto nulla, *non* è – «fuori della vita» (V, 4). In Pirandello, come in Valéry, la parola letteraria sancisce «una novella morte / più preziosa della vita».

Nel 1946, a dieci anni dalla morte, le ceneri di Pirandello saranno, quasi a voler assolvere il voto formulato in *Solitaria* e rinnovato nella *Lettera autobiografica*, deposte in un vaso greco, infine murato, nel '61, sempre secondo la volontà dello scrittore, nel podere natìo, sotto una «rozza pietra». Solo con la

[15] Per questa prospettiva interpretativa sono debitore, fra gli altri, a R. Cavalluzzi, *Pirandello e la soglia del nulla*, Bari, Dedalo, 2003.

[16] R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005, p. 124.

morte il «figlio del Caos» – come si definiva emblematicamente, giocando sul topònimo – poteva tornare, avrebbe detto un neoplatonico, all'Uno, alla Patria, all'Origine; che erano, poi, il Caos, l'indistinto, l'oscura regione dei primordi insondabili, dell'essenziale *mysterium tremendum*.

Pyranghelos: così Pirandello amava etimologizzare il proprio cognome, associando l'idea del messaggero a quella del fuoco. Il "messaggero del fuoco" trovava la pace nell'ultimo asilo delle proprie ceneri, nell'estrema quiete in cui giacevano le spoglie della sua fiamma creatrice, che aveva fuso e consumato in sé, traendone alimento, nella lucida alchimia di un moderno *athanor*, esperienza e riflessione, vita e letteratura, creazione e pensiero della, e sulla, creazione.

Bibliografia

Opere

Saggi, poesie, scritti vari, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960 (e successive edizioni).

Tutti i romanzi, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, ivi, 1973, 2 voll.

Carteggi inediti, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.

Lettere da Bonn (1889-1891), a cura di E. Providenti, ivi, 1984.

Novelle per un anno, a cura di M. Costanzo, con una premessa di G. Macchia, 3 voll., Milano, Mondadori, 1985-1990.

Epistolario familiare giovanile (1886-1889), a cura di E. Providenti, Firenze, Le Monnier, 1986.

Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta, a cura di A. Barbina, in *Ariel*, 1986, 3, pp. 213-215.

Maschere nude, a cura di S. D'Amico, Milano, Mondadori, 1986-1993.

Il fu Mattia Pascal, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

Lettere giovanili da Palermo e da Roma, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1994.

L'umorismo e altri saggi, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994.

Uno, nessuno e centomila, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994.

Lettere a Marta Abba, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.

Lettere della formazione (1891-1898), a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.

Saggi e interventi, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Studi

ADANK, M., *Luigi Pirandello e i suoi rapporti con il mondo tedesco*, Aarau 1948.

ALFONZETTI, B., *Il trionfo dello specchio. Poetiche teatrali di Luigi Pirandello*, Catania, CUECM, 1984.

Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Genova, Costa & Nolan, 1987.

ANDERSSON, G., *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Pirandello*, Stockholm, Almqvist e Wiksell, 1966.

Ars dramatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello, New York, Peter Lang, 1996.

ARTIOLI, U., *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.

ID., *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma, Bulzoni, 2001.

Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967.

BARBERI SQUAROTTI, G., *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978.

ID., *La sfida di Serafino Gubbio operatore*, in *Studi Novecenteschi*, 2001, n. 61, pp. 83-110.

BARBINA, A., *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961*, Firenze, Le Monnier, 1967.

ID., *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980.

ID., *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Roma, Bulzoni, 1998.

ID., *Taccuino pirandelliano*, «Ariel», 2003, n. 1, pp. 153-170.

ID., *Bibliografia delle opere e della critica di Luigi Pirandello (1882-1936)*, in *Ariel*, 2003, n. 2, pp. 183-205.

BARILLI, R., *Pirandello, una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 1986.

BATTAGLIA, S., *Testimonianze del Novecento letterario*, Napoli, Liguori, 1972.

BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 1966 (e successive edizioni).

BIASIN, G. P., *Lo specchio di Moscarda*, in ID., *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976.

Bibliografia della critica pirandelliana, Firenze, Le Monnier, 1967.

BINI, D., *Michelstaedter, Pirandello and Folly*, in *Italian Culture*, VIII, 1990, pp. 363-376.

EAD., *L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'erotismo*, in *Italica*, Spring 1993, pp. 46-59.

EAD., *Pirandello and his Muse: the plays for Marta Abba*, Gainbesville, University Press of Florida, 1998.

EAD., *Epistolario e teatro: scrittura dell'assenza e sublimazione dell'erotismo*, in *La scrittura e l'assenza: le lettere di Pirandello a Marta Abba*, in *Il castello di Elsinore*, XI, 1998, 33, pp. 32-46.

BORSELLINO, N., *Il dio Pirandello. Creazione e sperimentazione*, Palermo, Sellerio, 2004.

BRANCALEONI, E., *Le origini del tema della maschera: da Verga a Capuana. Linee di un percorso*, in *Critica letteraria*, 2001, n.3, pp. 551-582.

CAPPELLO, G., *Le reazioni alla critica e l'autocommento: due esempi pirandelliani*, in *Strumenti critici*, gennaio 1992, pp. 103-128.

CAPUTI, A., *Pirandello and the crisis of modern consciousness*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

CASELLA, P., *L'umorismo di Pirandello: ragioni intra- e intertestuali*, Fiesole, Cadmo, 2002.

CAVALLUZZI, R., *Pirandello e la soglia del nulla*, Bari, Dedalo, 2003.

CHIAROMONTE, N., *Pirandello e l'umorismo*, in *Tempo presente*, maggio 1967, pp. 11-17.

CHIUMMO, C., *«Nel vuoto di un tempo senza vicende»: natura e storia ne «I vecchi e i giovani»*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 2001, n. 1, pp. 173-198.

CORSINOVI, G., *Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Tilgher, 1979.

CROCE, B., *L'umorismo* (1903), in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954, pp. 281-291.

ID., «*L'Umorismo*» *di Luigi Pirandello* (1909), in ID., *Conversazioni critiche*, ivi, 1942, pp. 43-48.

ID., *Luigi Pirandello* (1935), in ID., *La letteratura della nuova Italia*, vol. VI, ivi, 1957, pp. 354-373.

CUDINI, P. *Il «Fu Mattia Pascal» dalle fonti chamissiane e zoliane alla nuova struttura narrativa di P.*, in *Belfagor*, XXXVI, 1971.

CURI, F., *Pirandello, l'umorismo, la modernità letteraria*, in ID., *Il possibile verbale*, Bologna, Pendragon, 1995.

D'AMICO, S., *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Milano, Garzanti, 1950.

DEBENEDETTI, G., *Il romanzo del Novecento*, ivi, 1971.

DEFAZIO, M. T., *Il mito dell'io impossibile*, Roma, Bulzoni, 2004.

DEL PUPPO, D., *Pirandello e il* Copernico *di Leopardi*, in *Canadian Journal of Italian Studies*, 13, 40-41, 1990, pp. 28-37.

DI GENNARO, M., *Unamuno, Svevo, Pirandello e la tragedia dell'uomo contemporaneo*, in *Las conversaciones de la víspera*, Viareggio, Baroni, 1999-2000.

DONATI, C., *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Napoli, ESI, 1994.

DOTTI, U., *Romanzo e società. D'Annunzio-Pirandello-Svevo*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 2002, n. 585, pp. 1-42.

ECO, U., *Pirandello ridens*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

EGIDI, G., *Davanti allo specchio: la poetica della riflessione ne* Il fu Mattia Pascal, in *Romance Language Annual*, 11, 1999, pp. 186-190.

FAENZA, V., *Silenzio della coscienza e gioco delle maschere. Letture psicologiche su «La nausea» di Sartre e «Uno, nessuno e centomila» di Pirandello*, a cura di P. ZAMAGNI, Bologna, Clueb, 2004.

FERRARIO, E., *L'occhio di Mattia Pascal*, Roma 1978.

FERRONI, G., *Luigi Pirandello*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. III, a cura di W. BINNI, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 57-129.

GARDAIR, J.-M., *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di G. MACCHIA, a cura di G. FERRONI, Abete, Roma, 1977.

GENCO, G., *Pirandello e Pascoli*, in *Otto/Novecento*, 2002, n. 3, pp. 111-128.

GHIDETTI, E., *I luoghi di Mattia Pascal*, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 2002, n. 2, pp. 419-430.

GIOANOLA, E., *Pirandello: la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983.

GIOVANELLI, P. D., *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994.

GIOVIALE, F., *La poetica narrativa di Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1984.

GIUDICE, G., *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963.

GOBETTI, P., *«Sei personaggi in cerca d'autore»*, in ID., *Opera critica*, Torino, Einaudi, 1927, pp. 68-71.

GORDON, R., *Family voices: Pirandello and Pinter*, in *Pirandello Studies*, 2003, n. 23, pp. 22-34.

GRANATELLA, L., *D'Annunzio e Pirandello fra letteratura e teatro*, Roma, Bulzoni, 1989.

GRIGNANI, M. A., *Retoriche pirandelliane*, Napoli, Liguori, 1994.

GUGLIELMI, G., *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.

GUGLIELMINETTI, M., *Le vicende e i significati di «Uno, nessuno e centomila»*, in *Il romanzo di Pirandello*, a cura di E. LAURETTA, Palermo, Palumbo, 1976.

ID., *Il romanzo italiano del Novecento. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986.

ID., *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

ILLIANO, A., *Pirandello tra metapsichica e letteratura*, Firenze, Vallecchi, 1981.

KRYSINSKI, W., *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. DONATI, Napoli, ESI, 1988.

Lectures pirandelliennes, Abbeville, Paillart, 1978.

LEONE DE CASTRIS, A., *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1986 (settima ed.).

LEVI, E., *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959.

LICASTRO, E., *Pirandello e la scienza del ventesimo secolo*, in *Le fonti di Pirandello*, a cura di A. ALESSIO e G. SANGUINETTI KATZ, Palermo, Palumbo, 1996.

LONARDI, G., *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Verona, Essedue, 1988.

LO PIPARO, F., *Gramsci e Pirandello: dal dialetto alla dialettalità*, in *Le forme e la storia*, III, 1982, pp. 350-367.

Luigi Pirandello: the theatre of the paradox, a cura di J. DASHWOOD, New York, Lewiston, 1996.

Lo strappo nel cielo di carta, a cura di N. BORSELLINO, Roma, NIS, 1988.

LUONGO, M. R., *Il relativismo di Simmel e Pirandello*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1954.

LUPERINI, R., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

ID., *Luigi Pirandello e «Il fu Mattia Pascal»*, Torino, Loescher, 1990

LUTI, G., *Il monologo interiore in Pirandello e Svevo*, in *Il Ponte*, 43, 3, maggio-giugno 1987, pp. 113-129.

MACCHIA, G., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Garzanti, 1981.

MAGRELLI, V., *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

MARTINELLI, L., *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Pirandello*, Bari, Dedalo, 1992

MAUGERI SALERNO, M., *Analogie heideggeriane in «Trovarsi» di Luigi Pirandello*, in *Le ragioni critiche*, X, gennaio-giugno 1981.

MAZZACURATI, G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

ID., *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, introd. di M. PALUMBO, Torino, Einaudi, 1998.

MAZZALI, E., *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 28.

NAPOLITANO, G. G., *La solitudine di Pirandello riflessa nelle lettere a Bontempelli*, in *Corriere della sera*, 11 febbraio 1962.

NENCIONI, G., *Fra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983.

Le novelle di Pirandello, a cura di E. LAURETTA, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1979.

Nuvole e vento, a cura di E. LAURETTA, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1989.

O'RAWE, C., *"Macchinetta infernale" and "Lente diabolica". Umorismo's devilish double vision*, in *Pirandello Studies*, 2000, n. 20, pp. 102-116.

EAD., *Authors, Texts and Pre-Texts: Pirandello's «Uno, nessuno e centomila» as "Romanzo Testamento"*, in *Italian Studies*, 2003, n. 58, pp. 133-149.

EAD., *Authorial Echoes: Textuality and Self-plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, London, Legenda, 2005.

PASSERI PIGNONI, V., *Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del convegno internazionale di Studi Pirandelliani*, cit.

PETRONIO, G., *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Bari, Laterza, 1990.

Pirandello e D'Annunzio, Palermo, Palumbo, 1989.

Pirandello e il teatro, a cura di E. LAURETTA, ivi 1997.

Pirandello e la cultura del suo tempo, a cura di S. MILIOTO ed E. SCRIVANO, Milano, Mursia, 1984.

Pirandello e la Germania, Palermo, Palumbo, 1984.

Pirandello e la lingua, a cura di E. LAURETTA, Milano, Mursia, 1994.

Pirandello e la narrativa siciliana, a cura di ID., Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1999.

Pirandello e la politica, a cura di ID., Milano, Mursia, 1992.

Pirandello e l'Europa, a cura di ID., Lecce, Milella, 2001.

Pirandello e l'oltre, a cura di ID., Milano, Mursia, 1991.

Pirandello poeta, a cura di P. D. GIOVANNELLI, Firenze, Vallecchi, 1981.

Pirandello saggista, a cura di EAD., Palermo, Palumbo, 1982.

POMILIO, M., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, L'Aquila, Japadre, 1980.

PROVIDENTI, E., *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al Fascismo*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

PUPO, I., *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002.

RAUHUT, F., *Der Junge Pirandello*, München, Beck, 1964.

Il romanzo di Pirandello e Svevo, a cura di E. LAURETTA, Firenze, Vallecchi, 1984.

RICCI, F., *Montale e Pirandello: appunti in margine a una 'sfera'*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 2003, n. 1, pp. 175-183.

RICHARDS, L., *Il buco nel cielo di carta: Pirandello's Enrico IV and Sophocles' Philoctetes*, in *Pirandello Studies*, XII, 1992, pp. 55-63.

RUSSO, L., *Il noviziato letterario di Luigi Pirandello*, in ID., *Ritratti e disegni storici*, serie quarta, Firenze, Sansoni, 1965.

SAHLFELD, W., *L'immagine riflessa. P. e la cultura tedesca*, pref. di M. RÖSSNER, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

SALIBRA, L., *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.

SANTONETTI, O., *Digressive art as humorous art? Pirandello's «Uno, nessuno e centomila»*, in *Pirandello Studies*, 2000, n. 20, pp. 117-134.

SCIASCIA, L., *P. e il pirandellismo*, Caltanissetta, Sciascia, 1953.

ID. (a cura di), *Omaggio a P.* (1938), Milano, Bompiani, 1987.

SICHERA, A., *Ecce homo. Nomi, cifre e figure di P.*, Firenze, Olschki, 2005.

SIPALA, P. M., *Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno, 1974.

SPINAZZOLA, V., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

STELLA, J., *Mattia Pascal and the tragedy of being*, in *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 15-16, 1995-1996, pp. 34-53.

STOCCHI-PERUCCHIO, D., *Pirandello and the Vagaries of Knowledge: a reading of «Il fu Mattia Pascal»*, Stanford French and Italian Studies, 1991.

Lo strappo nel cielo di carta, a cura di E. LAURETTA, Roma, NIS, 1988.

SUGHI, C., *L'idea del teatro e la crisi del naturalismo*, Bologna 1971.

SZONDI, P., *Teoria del dramma moderno*, a cura di R. GILODI e F. VERCELLONE, Torino, Einaudi, 2001.

TERRACINI, B. A., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinellli, 1966.

TESSARI, R., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, ivi 1973.

Testo e messa in scena in Pirandello, Roma, NIS, 1986.

G. F. VENÈ, *Pirandello fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Venezia, Marsilio, 1981.

VICENTINI, C., *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

ID., *La trilogia pirandelliana del teatro nel teatro e le proposte della teatralità futurista*, in *The Yearbook of the British Pirandello Society*, 1983, n. 3, pp. 18-32.

ZANGRILLI, F., *P. Le maschere del vecchio dio*, Padova, Messaggero, 2002.

Questo libro, abbracciando e ponendo a confronto le diverse aree – strettamente interconnesse – della creatività pirandelliana (poesia, narrativa, teatro, saggistica), si propone di tracciare dell'Autore un profilo d'insieme che evidenzi i legami che uniscono, in lui, poetica e immaginazione, teoria e creazione, e immerga la sua parabola e il suo itinerario in un vivo fascio di flussi e di correnti dal vasto respiro moderno ed europeo, sfiorando, nel contempo, le ombre, le sottili ambiguità, le ardue inquietudini che avvolsero e travagliarono la sua vicenda umana.

Matteo Veronesi, nato a Bologna nel 1975, è dottore di ricerca in Italianistica. Oltre ad aver pubblicato saggi letterari su varie riviste (fra cui «Poesia», «Poetiche», «Testo», «Atelier», «Il Domenicale», «Bibliomanie») e curato edizioni di Seneca, Poe e Pirandello per l'editore Barbera, è autore del libro *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici* (Azeta Fastpress, Bologna 2006) e curatore di *Luigi Orsini tra letteratura, musica e arte* (Editrice Compositori, ivi 2006).